M.ª del Carmen Lacarra Ducay
(Coord.)



Arte y vida cotidiana en la época medieval

COLECCIÓN ACTAS

"Institución "Fernando el Católico"

Arte y vida cotidiana en la época medieval

COLECCIÓN **ACTAS**
ARTE

Arte y vida cotidiana en la época medieval



Coordinadora

María del Carmen Lacarra Ducay



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)
Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2008

Publicación número 2.766
de la
Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
http://ifc.dpz.es

ISBN: 978-84-7820-933-0

Depósito legal: Z-652/2008

Preimpresión: *a* + d arte digital. Zaragoza.

Impresión: Soc. Coop. Librería General. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRESENTACIÓN

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el XII Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en abril del año 2007, que con el título de «Arte y vida cotidiana en la época medieval» quiso ser una actualización de las investigaciones sobre el tema.

En esta ocasión, el estudio de la vida cotidiana medieval en el antiguo Reino de Aragón había sido encomendado a especialistas de la Universidad de Zaragoza y del Conservatorio Superior de Música de Aragón. Y, junto a ellos, participaron estudiosos de la Universidad de La Coruña, del Museo Arqueológico Nacional y de la Universidad italiana de Sassari, para mostrar las singularidades de otros centros artísticos españoles y extranjeros.

El curso comenzó el día 24 de abril, martes, a las 18 horas, en el Aula de la Institución «Fernando el Católico», con la presencia del Director de la Institución «Fernando el Católico», doctor don Carlos Forcadell Álvarez, quien presentó el curso a los asistentes, y de los profesores invitados al mismo.

Durante cuatro tardes, de martes a viernes, de 18 a 22 horas, se impartieron ocho lecciones según el orden establecido en el programa. Con las autorizadas palabras de los conferenciantes, acompañadas de ilustraciones y, en el caso de la lección impartida por el doctor don Luis Prensa Villegas, de diversas audiciones y música viva, se mostraron ejemplos iconográficos de distintos aspectos de la vida cotidiana medieval.

El curso lectivo se terminó el día 27 de abril, viernes, a las 21,30 horas, con una sesión de clausura presidida por la directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, doctora doña Elena Barlés Báguena, a quién acompañaba la directora de la Cátedra «Goya», doctora María del Carmen Lacarra Ducay.

El sábado día 28 se realizó una excursión, dirigida por la profesora Lacarra a las localidades navarras de Fitero y Tudela.

En la primera se visitó la magnífica exposición titulada *Fitero, el legado de un monasterio*, organizada por la Fundación para la Conservación del

Patrimonio Histórico de Navarra, en la que se contó con la insustituible colaboración de su comisario, doctor don Ricardo Fernández Gracia.

En la segunda, después del almuerzo colectivo, se realizó una visita a la catedral de Santa María la Blanca, recientemente restaurada, con su claustro, sala capitular y sacristía mayor, y luego se llevó a cabo un recorrido, bajo una intensa lluvia primaveral, de otros edificios medievales, como son las iglesias de Santa María Magdalena y San Nicolás de Bari.

Los trabajos aquí reunidos han sido realizados por los conferenciantes, quienes tomaron como referencia el guión de sus disertaciones. Se enriquecen con ilustraciones como acompañamiento de los textos y recuerdo de las lecciones impartidas.

Deseo agradecer, un año más, a todos los participantes en el curso, profesores y alumnos, su colaboración con la Cátedra «Goya», así como también a todos los funcionarios de la Institución su ayuda en las actividades académicas programadas.

María del Carmen Lacarra Ducay
Directora de la Cátedra «Goya»

LA IDEA DE LO COTIDIANO EN LA PINTURA DE LA BAJA EDAD MEDIA

JOSÉ LUIS CORRAL LAFUENTE

1. Historiar lo cotidiano

El Diccionario de la Lengua Española en su vigésima segunda edición sólo señala una acepción, «diario», a la palabra «cotidiano». En «diario» admite hasta cinco acepciones; las que aquí nos competen son las dos primeras: «Correspondiente a todos los días» y «Relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días, o día por día».

Así, lo cotidiano sería el relato de lo que ocurre todos los días, a diferencia de la historia que sólo atendería a los grandes acontecimientos, a los grandes hombres o a las naciones. Lo cotidiano se había quedado por tanto durante muchos siglos sin historia, o al menos al margen de la Historia, y con ello la inmensa mayoría de la humanidad había desaparecido de la materia historiable. Las masas anónimas eran algo tangencial en el devenir del mundo, apenas una cifra de bajas en una batalla o un listado numérico de habitantes de un territorio, y en cualquier caso no tenían ni voz ni presencia en el escenario, donde sólo cabían los grandes acontecimientos y los grandes personajes.

Para el reconocido historiador francés Jacques Le Goff, la historia de lo cotidiano es «una historia llena de acontecimientos repetidos o esperados»; no en vano fue el mismo Le Goff quien afirmó que «la nueva historia, después de haberse hecho sociológica, tiende a hacerse etnológica».

Y en efecto, a fines del siglo XX la historia de lo cotidiano se puso de moda, tal vez porque los historiadores estaban cansados de tanta Historia social y económica y hastiados de no poder alcanzar la ansiada Historia total, o porque buscaban nuevas ideas para salir del atolladero en que la historiografía se había metido tras la crisis de ideas de finales de los años ochenta del siglo XX. Por ello, lo cotidiano se ha convertido en el nuevo filón de la historiografía.

Además, la historia de lo cotidiano permite bucear en multitud de espacios. Todo lo que no sea estrictamente política, economía, sociedad o cultura puede

ser encasillado como un hecho cotidiano. En Aragón, por ejemplo, podemos encontrar lo cotidiano entre los restos de una casa celtibérica que se quema en el siglo II a. de C., en un testamento del siglo XIII, en un albarán de venta firmado por un judío en 1492, en el inventario de bienes de una casa del siglo XVII en Huesca, en los papeles de un escritor del siglo XIX o en la memoria de un maquis escrita a mediados del siglo XX.

En consecuencia, todo se convierte en historiable desde la perspectiva de lo cotidiano, pues incluso en los grandes acontecimientos, en los asuntos económicos, en las manifestaciones sociales o en los movimientos culturales siempre existen elementos que escapan de los utilizados para construir la historia tradicional. La demografía, el paisaje y el espacio, el tiempo, el cielo y la astronomía, o la astrología, las costumbres y la moral también admiten este tipo de perspectivas.

Pero ¿cómo historiar lo cotidiano? A diferencia de los historiadores británicos, franceses o italianos, los historiadores españoles no hemos solido escribir bien; hemos prestado poca atención a la forma y hemos abogado por una excesiva dependencia de la literalidad del documento y de la primera lectura de las fuentes. Porque historiar lo cotidiano requiere de una muy diversa metodología, acercarse a las fuentes con otra mirada, aplicar a los documentos otro tipo de análisis y tener muy en cuenta las variaciones históricas generales, y la disciplina metodológica de otras ciencias como la Sociología, la Antropología, la Etnología o la Psiquiatría.

Una tipología de la historia de lo cotidiano requiere un conocimiento previo de la Historia de las mentalidades, de los grandes ciclos religiosos y laicos, manifestados en las fiestas religiosas y profanas, de los ciclos biológicos familiares (nacimientos, bautizos, casamientos y muertes), de la estructura familiar y de parentesco, de la infancia, del ciclo de la vida, de «los diferentes» (mujeres, niños, ancianos, miembros de las diversas minorías, marginados...), etc.

En una historia de lo cotidiano no puede faltar la historia de las comunidades tradicionalmente relegadas, ni los tabúes, ni lo escatológico, ni los milagros y maravillas. Tampoco han de quedar al margen los sentimientos: el amor la amistad, el odio, el miedo, los anhelos y los deseos, el sufrimiento o la envidia. Ni el cuerpo humano y su grado de conocimiento, ni el sexo, la enfermedad y la salud (hospitales, medicinas, medicamentos o curanderos), la higiene o la belleza y su cambiante concepto. Ni siquiera la historia de la alimentación, la gastronomía, el comer y el beber, o aspectos mucho más ocultos.

El paisaje y el espacio cotidianos son distintos al paisaje y al espacio históricos, sólo presentes estos últimos cuando cumplen una función en las grandes historias[1]. El vestido y su uso, el viaje y el viajero, el trabajo y el

[1] *Vid.* por ejemplo Ginzburg, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, 1984.

descanso, las costumbres, la moralidad, el bandolerismo, los utensilios y su uso, lo lúdico y lo festivo, divertirse y cómo hacerlo, la música, el baile, el canto, los juegos, el deporte, la risa y el llanto, el clima, el paso del tiempo y su sensación, la forma de medirlo (campañas y relojes), los ciclos del pasaje, los ritos de la vida, de las creencias y de la muerte… todo ello cabe en la historia de lo cotidiano, que aparece como un verdadero cajón de sastre si no se establece un método adecuado para la clasificación de los parámetros historiográficos.

2. ¿Qué es lo cotidiano en la Baja Edad Media?

Johan Huizinga escribió hace más de tres cuartos de siglo un lúcido ensayo en el cual afrontaba el final de la Edad Media atendiendo a una serie de transformaciones culturales; en ese texto decía: «Si se quiere llegar a entender el espíritu medieval como una unidad y un todo, no basta estudiar las formas fundamentales de su pensamiento en las representaciones religiosas y en la alta especulación, sino que es necesario tener también en cuenta las representaciones de la vida cotidiana y de la práctica vulgar»[2].

Y así es, pero ¿a qué se refería con las expresiones «vida cotidiana» y «práctica vulgar»? Sostenía el propio Huizinga que «la vida está apresada en rígidas formas», de manera que da la impresión de que «lo cotidiano» y «lo vulgar» es lo que se repite, es decir, lo que no es nada raro, extraño, extraordinario o maravillosos.

Así, los historiadores del Bajo Medievo ha estudiado lo cotidiano a partir de lo repetitivo, todo aquello que tiene que ver con el ciclo de la propia vida, lo contrario a lo diferente, a lo maravilloso y a lo extraordinario, pero también a lo no previsto, como las revueltas sociales, los actos de brujería, las herejías, las guerras, las pestes, los milagros o las catástrofes.

Pero dentro de lo previsto existían en la Baja Edad Media una serie de actos que, siendo previsibles, e incluso estando programados, se salían de lo cotidiano, como las fiestas, los carnavales, las efemérides, o no estando programados, eran previsibles, como grandes acontecimientos públicos –coronaciones, nacimientos, bodas o defunciones reales– o privados –bodas, bautizos, entierros–; ¿todo esto es lo «cotidiano»?

Desde luego, en la Baja Edad Media sabían distinguir entre lo maravilloso (*mirabilia*) y lo cotidiano, de la misma manera que eran capaces de diferenciar

[2] Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, p. 335, Madrid, 1984.

lo aparente de las verdades ocultas. En un mundo en el que el lenguaje de los signos y la comunicación de mensajes mediante símbolos y ritos era habitual, los colectivos humanos necesitaban de una intercomunicación permanente, tal vez la única manera de soportar los acontecimientos de una vida cotidiana muy dura y llena de dificultades, que se solventaban en no pocas ocasiones gracias a la solidaridad de los grupos humanos; «Jamás el hombre estuvo menos solo»[3], se ha dicho de esta época en la que las calamidades eran precisamente parte fundamental de lo cotidiano.

3. La interpretación de lo cotidiano

Lo cotidiano no es una categoría; forma parte de la vida culta y de la vida popular, de las formas de expresión de la nobleza y de la condición vital del campesinado. No obstante, el conocimiento de la vida cotidiana de las clases populares de la Edad Media presenta muchas dificultades[4], más que las que puede ofrecer el estudio de las familias aristocráticas.

Sabemos que la gente, al menos los poderosos, vivían al filo de lo inexplicable, y que los intelectuales se hacían las eternas preguntas sobre el concepto del mundo y la trascendencia del alma, pero ¿ocurría lo mismo entre las clases bajas? ¿Tenían los pobres y los desheredados de la fortuna los mismos escalofríos vitales que muestran algunos filósofos de los siglos XIV y XV? ¿Sentían los mismos miedos que los pintores del gótico reflejaron en sus frescos y tablas?

En el siglo XX Bertold Brecht preguntaba a un lector obrero y proletario, y se supone que con conciencia de clase, «¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?». Pues bien, para la Baja Edad Media cabría preguntarse ¿cómo veía la vida y sus manifestaciones un campesino?, ¿cómo la veía un burgués?, ¿cómo la veía un noble o un rey?

Las respuestas serían muy diferentes, pues es obvio que una respuesta interclasista es imposible, y si se intentara, constituiría un evidente error. Porque en una sociedad como la bajomedieval, donde muy pocos leen, los analfabetos, es decir, la inmensa mayoría, contemplan el mundo a través de lo que ven y de lo que oyen. Lo que oyen es lo que los poderosos cuentan y lo que ven es lo que esos mismos poderosos ordenan que se pinte.

El control de la información es esencial para el dominio de las conciencias, pero en lo cotidiano del Bajo Medievo es necesario además proteger lo propio

[3] Tuchman, Bárbara, *Un espejo lejano. El calamitoso siglo XIV*, p. 57, Barcelona, 2000.

[4] Van Engen, John, «The Christian Middle Ages as an Historiographical Problem», *The American Historical Review*, 91/3, p. 519, 1986.

ante lo ajeno, y no sólo las creencias y los ritos, sino también lo que se produce, lo material. La cultura se impone a las clases populares a partir de un esquema simple: el modo de sociedad está condicionado por el modo de producción de la vida material, la manera de pensar es el reflejo del modo de vida, y la imagen de lo cotidiano es la imagen de la formas sociales y económicas ideales que se transmiten a partir de la pintura.

La protección de esas formas de vida y de producción, de lo cotidiano, es asumida como algo esencial para mantener el estatus; la prohibición, por ejemplo, de comerciar con productos foráneos, como el vino, que se establece en muchas localidades en la Baja Edad Media es una medida cotidiana de proteger la producción local, la propia, ante importaciones, que sólo se consienten cuando se acababa el producto local, cuando se han agotado las existencias propias.

Algo similar a lo material ocurría en la esfera de las creencias y de lo «intelectual»; las respuestas a los problemas trascendentes que sobrepasaban lo cotidiano se buscaban en la cultura propia, y sólo fuera de ella cuando en ésta no se encontraban.

Porque en la Baja Edad Media, la identificación de lo propio está sobre todo en lo cotidiano, y es ahí donde se interpreta la diferencia. Un ejemplo patente de esto está en el proceso que se abrió contra Juan de Granada, un musulmán llamado Mahoma Jufre, que se hizo cristiano pero que retornó a la práctica de ritos y manifestaciones «cotidianas» del islam. Ocurrió en Aragón en 1488, y en su proceso, fue acusado de tornadizo porque «Vive como moro», «Va a la mezquita», «Come como los moros», «Tiene nombre moro» y «Guarda las fiestas de los moros»[5]. Es decir, todas las acusaciones que se vierten sobre él se refieren a manifestaciones de lo cotidiano (vivir, comer, divertirse o llamarse).

¿Dónde está aquí el pensamiento diferente del mundo cristiano y el musulmán, dónde las creencias, dónde la doctrina? Simplemente no cuentan, sólo la práctica externa de lo cotidiano.

4. Los símbolos y los sentimientos en la pintura gótica

La Baja Edad Media es el universo de los símbolos. El significado de señales, gestos y ritos nunca tuvo, probablemente, tanta trascendencia como en los siglos XIV y XV. Y no hay mejor lugar para exponerlos que la pintura.

¿Es posible cotejar si lo que aparece en la pintura es lo que se cuenta en los documentos? ¿Y lo que no está en los textos? Ya avisó el citado Huizinga que

[5] Ledesma, María Luisa, «Mudéjares tornadizos y relapsos en Aragón a fines de la Edad Media», *Aragón en la Edad Media*, VI, pp. 263-292, 1984.

«El retablo sirve de ostentación y suscita la piedad de los fieles; mantiene despierta la piedad del donante», de modo que no deberemos ver en la pintura gótica un fiel reflejo de la vida cotidiana bajomedieval, sino mejor un ideal, o en su caso una denuncia, de esa misma vida.

Los códigos de comportamiento cotidiano de la sociedad bajomedieval se reflejan en la pintura gótica de manera asombrosa: el nacimiento, los diferentes pasajes de la vida, la muerte…[6] Los retablos góticos son un verdadero catálogo de imágenes en las que se refleja cuál ha de ser el ideal del comportamiento humano: Cristo, los santos y sus vidas ejemplares son los modelos a seguir.

El imaginario colectivo identifica de inmediato las pautas de comportamiento allí expresadas y las aplica a su vida cotidiana. Todo un mundo de sentimientos se despliega ante los ojos de los fieles, que reconocen el presente en las escenas que pretender reflejar el pasado.

La infancia suele ser la gran ausente, y cuando aparece sólo lo hace de manera anecdótica y casi siempre personificada en Jesucristo niño, un ser extraordinario cuya vida fue todo lo contrario de una vida «cotidiana»[7]. Porque la infancia es un estado en el que los seres humanos casi no lo son, todavía; así lo escribía a comienzos del siglo XIV una mujer de mente tan abierta como la beguina Margarita Porete, que fue quemada en la hoguera: «Cuando vivía de leche y papillas y aún hacía el tonto…»[8].

El miedo a morir es obsesivo y así aparece reflejado en la pintura. Los seres humanos jamás han aceptado la muerte, y sólo lo han hecho «los elegidos», los seres extraordinarios que son capaces de afrontarla sin miedo, como Jesucristo en la cruz o los mártires en el cadalso. El miedo queda para la mayoría[9], para los seres no elegidos, porque parece claro que en la baja Edad Media pocos dudaban que serían más los condenados al infierno que los merecedores del paraíso.

El amor era algo extraordinario. En una sociedad en la que el matrimonio estaba condicionado por una decisión paterna, apenas había espacio para los

[6] Lacarra, María del Carmen, «Estampa de la vida cotidiana a través de la iconografía gótica», *VIII Semana de Estudios Medievales*, pp. 47-76, Nájera 1997; y Pendas, Maribel, *La vida cotidiana en la Edad Media a través del arte gótico*, Barcelona, 2000.

[7] García Herrero, María del Carmen, «Administrar del parto y recibir la criatura: Aportación al estudio de la Obstreticia bajomedieval», *Aragón en la Edad Media*, VIII, pp. 283-292, Zaragoza, 1989.

[8] Porete, Margarita *Elogio de las almas simples*, Barcelona 2005; con unos brillantes estudio y edición de Blanca Gari.

[9] García Herrero, María del Carmen, «La muerte y el cuidado del alma en los testamentos zaragozanos de la primera mitad del siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, VI, pp. 209-245, Zaragoza, 1984; y «Ritos funerarios y preparación para el bien morir en Calatayud y su Comunidad (1492)», en *Rev. Jerónimo Zurita*, 59-60, pp. 89-120, Zaragoza, 1989.

enamorados[10]. Eloísa y Abelardo o Beatriz y Dante son casos extraordinarios de enamorados, y por ello o bien acabaron de horma trágica o se sumieron en una angustia infinita. El amor no tiene cabida en lo cotidiano, ni siquiera cuando los caballeros se embelesaban antes las ideas del amor cortés como ideal, un ideal que no respetaban precisamente en su vida cotidiana. El aserto que Chrétien de Troyes hizo en el siglo XII, «lo mejor del amor es hacerlo», suena extraño en la Baja Edad Media, más proclive al aserto de los griegos de que «lo mejor del amor es no hacerlo». Por eso, cuando los artistas pintan escenas de amor, lo hacen como algo fuera de lo cotidiano, como una excentricidad de amantes alocados o como reflejo del pecado de unos condenados.

Por el contrario, el sexo sí era algo cotidiano. No parece que fuera un tema tabú, como lo será a partir de principios del siglo XVI y hasta bien cumplido el siglo XX, pero hay poco sexo en la pintura gótica, y ello a pesar que las barraganas, incluidas las de los clérigos, eran aceptadas en la sociedad y a que proliferaban los prostíbulos, habituales en el paisaje de todas las ciudades medievales[11]. Pero, tal vez por habitual, el ojo del pintor miraba hacia otra parte.

En este sentido hay que tener en cuenta que el cuerpo humano, como elemento físico, fue despreciado, condenado y humillado por no pocos «intelectuales» del Medievo. Pero es ese mismo cuerpo el que discurre por lo cotidiano. El cuerpo físico nace, pero a lo largo de la vida necesita comer, vestir, reproducirse, y además enferma, sana, aprende, reza, disfruta, sufre, desea, sueña y al fin muere. Aunque tal vez todo esto, y ni siquiera su supuesta condición espiritual, no fuera tan trascendente como para que accediera al rango de «interés histórico»[12].

Algo similar ocurre con la felicidad y la risa. Algunos intelectuales del Medievo estaban verdaderamente obsesionados con la risa. Unos pocos, siguiendo a Aristóteles, que aseguró que «la risa es propia del hombre», defendían esta manifestación física de un estado de ánimo, pero eran más los que creían que la risa era «parte del diablo» y que conducía a la práctica de acciones bajas. Porque, ¿quién se ríe en lo retablos góticos? Desde luego, Cristo nunca lo hace, ni la Virgen, ni los santos, ni los bondadosos. La sonrisa es propia de los malvados, de los demonios y de sus acólitos. Quizá la gran herejía de Leonardo da Vinci fue dibujar a la Virgen y a alguna santa con una ligera son-

[10] García Herrero, María del Carmen, «Las capitulaciones matrimoniales en Zaragoza en el siglo XV», *En la España Medieval*, VIII, pp. 381-398, Madrid, 1986.

[11] García Herrero, María del Carmen, «Prostitución y amancebamiento en Zaragoza a fines de la Edad Media», *En la España Medieval*, XII, pp. 305-322, Madrid, 1989.

[12] Le Goff, Jacques, y Truong, Nicolas, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, p. 17, Barcelona 2005; estos autores recuerdan que en 1292 la ciudad de París llegó a tener 26 baños públicos.

risa esbozada en sus labios. No en vano, es en la fiesta, espacio para el pueblo y tiempo que rompe la monotonía diaria, donde se ríe[13].

Los altos mandatarios de la Iglesia medieval vivían en la opulencia, pero su mensaje era de un permanente elogio de la pobreza. Algo cambiaron las cosas a comienzos del siglo XIV, cuando el papa Juan XXIII proclamó que la exaltación de la pobreza «per se» era herética, pero ni siquiera la condena papal fue óbice para que la pobreza se considerara como una virtud.

¿Qué veía, pues, la gente de la Baja Edad Media en la pintura gótica?: ¿lo que los poderosos querían que viera?, y ¿qué vemos a principios del siglo XXI?

Entre 1337 y 1339 Ambrogio Lorenzetti pintó en las paredes del palacio Comunal de Siena unas escenas del buen y el mal Gobierno. En una de las escenas (figura 1), el buen Gobierno lo plasmó en una imagen urbana en la que, precisamente, todo lo que ocurre son manifestaciones de la vida cotidiana, eso sí, cada clase social está realizando las actividades que eran propias de su estatus. Es la imagen perfecta de lo cotidiano en la ciudad. Dos siglos más tarde, en 1559, Pieter Brueghel reflejó en un cuadro (figura 2) un combate entre don Carnal y doña Cuaresma. También recoge la vida cotidiana en una ciudad. Entre ambas pinturas han pasado más de dos siglos, toda la Baja Edad Media, y en ese tiempo habían cambiado muchas cosas. De una sociedad ordenada, en la cual cada uno estaba en su sitio, se ha pasado a un desorden absoluto, al reino del caos.

Son dos cuadros que recogen sendas escenas urbanas, ambas reflejan el acontecer cotidiano pero entre ambas se había abierto un espacio demasiado grande y la vida cotidiana había empezado a ser tratada de forma muy distinta.

Se dice que el arte suele embellecer la realidad, y desde luego, la pintura gótica la embelleció, aunque a veces reflejándola con crueldad. Por lo que respecta a la vida cotidiana de la Baja Edad Media, tan cargada de símbolos[14], la pintura gótica convirtió el ideal de vida cotidiana en el modelo, y lo pintó para deleite de cuantos lo contemplaron.

[13] Corral, José Luis, «La ciudad bajomedieval en Aragón como espacio lúdico y festivo», *Aragón en la Edad Media*, VIII, pp. 185-197, Zaragoza 1989; Rodrigo Estevan, María Luz, *Poder y vida cotidiana en una ciudad bajomedieval. Daroca*, Zaragoza, 1996.

[14] Pastoreau, Michel, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006.



Fig. 1. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del Buen Gobierno* (detalle), 1338-1339. Palacio Público de Siena.



Fig. 2. Pieter Brueghel el Viejo, *La riña del Carnaval con la Cuaresma* (detalle), 1559.
Viena, Museo de Historia del Arte.

ACTIVIDADES LABORALES FEMENINAS A FINALES DE LA EDAD MEDIA: REGISTROS ICONOGRÁFICOS[1]

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA HERRERO

Introducción

El trabajo de las mujeres durante la Baja Edad Media suele transitar por un camino caracterizado por la ambigüedad, la indefinición y los sobreentendidos. Así lo percibimos hoy quienes hacemos Historia y topamos, una y otra vez, con los múltiples escollos y dificultades que este tipo de temas nos plantean. Para que vean ustedes que no exagero, a continuación me dispongo a ofrecerles algunos ejemplos que me van a permitir ilustrar y razonar la aseveración solemne con la que he iniciado mi intervención, de manera que sin más dilación, empezaré por lo tocante a indefiniciones y ambigüedades. Para este propósito, quizás, nada más conveniente que mostrar un contrato de servicio doméstico del siglo xv.

Indefiniciones y ambigüedades

El día 8 de enero de 1403, el tejedor Juan Martínez, vecino de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, firmó a su hija María Martínez con María Ezpierrez, también vecina de la ciudad, para que fuera su manceba y servicial durante ocho años, de modo que María Ezpierrez debía dar a la moceta de comer, beber, vestir y calzar bien y suficientemente, «segunt que a semblant seruicial della se requiere e conuiene». Así mismo debía mantenerla estando sana y enferma, y al finalizar los ocho años, tanto por descargo de su alma, como por el servicio que María le habría prestado, la señora debería proporcionarle aquello que su conciencia entendiera que habría de concederle para ayuda de casamiento.

[1] Este trabajo se inserta dentro del marco del Proyecto I+D del Ministerio de Educación y Ciencia, «Recuperación y difusión del patrimonio histórico multicultural del Reino de Aragón: Corpus documental de actividades laborales femeninas (ss. xiv-xv)», código HUM 2005-04174.

El padre de la chica, por su parte, se obligaba a hacer que ésta permaneciera en el servicio durante los ocho años pactados, de manera que aquella habría de «seruir vos bien e lealment de nueyt e de dia, en casa e fuera de casa, en todas e cada unas cosas por uos a ella mandadas, licitas e honestas». Además el tejedor aseguraba que su hija procuraría a la dueña todo honor y provecho, le evitaría daños, pérdidas y menoscabos, y no se marcharía de su servicio sin licencia, pues si tal hiciera, la moza no podría refugiarse ni ser amparada ni en villa ni en castillo, ni en iglesia ni monasterio, ni bajo manto de rey ni de reina[2].

El documento, sólo en apariencia explícito, estimula a la reflexión y a esbozar algunas hipótesis. Quizás María, como tantas otras niñas, fuera colocada por un padre que necesitaba dinero contante y sonante de manera inmediata y que lo percibía a cambio del trabajo de su hija[3]. O tal vez el tejedor hubiera quedado viudo y transfiriera a su niña a María Ezpierrez mediante una especie de adopción encubierta; en este sentido el hecho de que se llamase a la moceta con nombre de pila y apellido y no simplemente con el diminutivo como era frecuente, daría alas a la conjetura. Sin embargo, lo que me interesa destacar ahora es que en ningún momento se especificaron los quehaceres que María habría de desarrollar para su ama, pues sólo sabemos que la serviría con lealtad en casa y fuera de casa, de noche y de día, en todo lo que le ordenase que fuera lícito y honesto. Es así como suelen expresarse la mayoría de los centenares de contratos aragoneses de servicio doméstico femenino que han sido analizados hasta la fecha[4].

Para auxiliar a la imaginación en la tarea de evocar qué tipos de labores podrían encargarle a una muchacha de servicio en la Baja Edad Media, podemos recurrir a los libros de cuentas de Abraham Bellido, maestro de la obra del alcázar y de los aljibes de Teruel.

En las anotaciones del maestro, realizadas en mayo de 1373, se deja testimonio de las personas que cada día se dedicaban a las tareas constructivas. En dichas notas vemos cómo entre los obreros se consignaron las mujeres, tanto

[2] Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (en adelante AHPZ), *Juan Blasco de Azuara*, 1403, ff. 20v.-21.

[3] En 1446, Gonzalo de Muñío firmaba a su hija con un mercader por cinco años, a cambio de 12 florines, de los cuales él otorgaba haber percibido ya 8 florines, AHPZ, *Domingo Sebastián*, 1446, f. 99; Por su parte, los padres de Juana Bernat recibieron 4 florines de los 10 que suponía su trabajo durante dos años, AHPZ, *Antón de Gurrea*, 1444, 5 de febrero (*sub data*).

[4] García Herrero, María del Carmen, «Mozas sirvientas en Zaragoza durante el siglo xv», *El trabajo de las mujeres en la Edad Media Hispana*, Ángela Muñoz Fernández y Cristina Segura Graiño, eds., Madrid, 1988, pp. 275-285 y *Las mujeres en Zaragoza en el siglo xv*, Zaragoza, 2006, 2 vols. Vol. II, pp. 61-83; Campo Gutiérrez, Ana del, «Mozas y mozos sirvientes en la Zaragoza de la segunda mitad del siglo xiv», *Aragón en la Edad Media*, XIX (2006). *Homenaje a la Profesora María Isabel Falcón*, pp. 97-111.

musulmanas como cristianas, que trabajaron en las obras jornada tras jornada. De muchas de las segundas llama la atención la manera de nombrarlas, pues aunque haya referencias a algunas «hijas de», en la mayor parte de los casos se trata de mozas caracterizadas por la referencia a sus amos y amas:

> «Item, aquesti dia mateix ·II· mocas, la ·Iª de Anton Calvet et la otra de Mari Parda, a razon de X dineros por cada una»[5].
>
> «Item, aquesti mismo dia ·II· mugeres, moça de Mari de Camanyas et moça de Mari Parda»[6].
>
> «Item, aquesti dia mateix logue ·IX· mugeres. Es a saber, la moça de Anton Calvet, moça de Jayme del Messado, moça de Johan Sanchez de Aliaga, moça de Bartolome del Messado, moça de Nicolas Navarro, fija de Pero Çilleruellos, moça la Parda, moça de Savastian Maxor de Molina, a razon de X dineros cada una»[7].

Lo visto sirve para ampliar el horizonte laboral de las mozas de servicio, quienes además de fregar, lavar la ropa, acarrear agua y leña[8], ir al horno y al molino[9], hacer las camas (fig. 1)[10], barrer (fig. 2)[11], coser, hilar, hacer recados, ayudar en la cocina (fig. 3)[12], cuidar a los hijos de los amos, enjalbegar, etc.[13], también contribuirían con su trabajo a todo tipo de tareas agropecuarias, arte-

5 Abad Asensio, José Manuel, «Obras en el alcázar y en los aljibes de Teruel a finales del siglo XIV», *Aragón en la Edad Media*, XVIII (2004), pp. 337-388, p. 377.

6 Abad Asensio, *op. cit.,* p. 381.

7 Abad Asensio, *op. cit.,* p. 384.

8 Leña, precisamente, había ido a recoger a un soto, Juanica de Bona, cuando fue atacada y violada por su amo. García Herrero, María del Carmen, «Violencia sexual en Huesca a finales de la Edad Media», *Del nacer y el vivir. Fragmentos para una historia de la vida en la Baja Edad Media*, Zaragoza, 2005, pp. 287-309. Con asiduidad las mozas que fueron agredidas sexualmente estaban trabajando, *vid.* Córdoba de la Llave, Ricardo, *El instinto diabólico. Agresiones sexuales en la Castilla medieval*, Córdoba, 1994.

9 No es habitual que en las firmas se especifiquen las tareas que no se realizarán; no obstante contamos con algún ejemplo explícito: AHPZ, *Juan de Peramón*, 1422, ff. 22v.-23, en el contrato que Ferrera Las Canyas, viuda, y su hija Magdalena Trul firmaron para que la segunda sirviese al matrimonio formado por don Antón de Cubels y Caterina Pérez de Oto, se incluyó la siguiente cláusula: «Empero yes condicion que yo, dita Madalena, no vaya por agua al rio d'Ebro ni vaya a moler al molino de la farina». Está publicado en García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza*, vol. II, p. 161. Documento 26.

10 Fig. 1. Dos mujeres hacen la cama ayudándose de un palo para dejar bien alisado el colchón en Guillaume de Digulleville, *Pelegrinage de la vie humaine*, f. 83, Ms. 1130, Francia, siglo XIV, París, Biblioteca de Sainte Geneviève.

11 Fig. 2. Una mujer barre en la ilustración de la obra de Barthélemy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, f. 107, Ms. Fr. 9140, Francia, siglo XV, París, Biblioteca Nacional.

12 Fig. 3. Mujeres preparando spaghetti, *Tacuinum Sanitatis*, f. 45v., Ms. s.n. 2644, Italia, c. 1385, Viena, Ósterreichische Nationalbibliothek.

13 De la variedad de tareas llevadas a cabo por las amas de casa bajomedievales se ha ocupado Teresa Vinyoles i Vidal en diversas ocasiones. Puede verse su aportación pionera sobre «El treball» en el capítulo 2 de su libro *Les barcelonines a les darreries de l'Edat Mitjana (1370-1410)*, Barcelona, 1976; así como su artículo «El pressupost familiar d'una mestressa de casa barcelonina per l'any 1401», *Acta Medievalia*, I (1983), pp. 101-112.

sanales y comerciales; dicho de otro modo, las mozas y mocetas de servicio podían tomar parte en las ocupaciones de sus señores o de aquellos a quienes estos las enviasen, ya que sus indefinidos y flexibles contratos dejaban abiertas las puertas a la realización de cualquier labor honesta y, por su puesto, a todo tipo de aprendizajes de los que comúnmente no quedó huella documental[14].

Sobreentendidos

También he enunciado que el trabajo femenino en la Baja Edad Media transcurre en un mundo de asiduos sobreentendidos, y para respaldar esta afirmación de nuevo recurriré a dos ejemplos ilustrativos de entre los muchos posibles.

El primero de ellos es un contrato de aprendizaje firmado en Teruel en 1428. Ese año el sastre Jorge de Blanes y su mujer, Gracia, recibían en su casa a Violante, una moceta de la aldea de Corbalán, para que durante ocho años les sirviera y fuera su aprendiza con las condiciones habituales en este tipo de pactos. El padre de la chica especificaba que Gracia y Jorge tenían la obligación de enseñar a su hija el oficio de costurera bien y diligentemente («siades tuvidos mostrarle a la dita mi filla el officio de costurera bien e diligentment, ella queriendo aquell aprender»), y en plural hablaba del deber de ambos, «siades tuvidos»; más adelante los dos miembros del matrimonio reconocían recibir a Violante como sirvienta y aprendiza. Sin embargo, en ningún punto del documento se dejaba constancia del oficio de Gracia, pero el tenor del mismo daba cuenta de lo obvio: ambos cónyuges sabían coser y a los dos competía la tarea de formar a la muchacha. Que Gracia era costurera o sastra se sobreentendía (figs. 4 y 5)[15], no era necesario explicitarlo[16].

Un segundo caso algo más complejo sucede en tierras del Alto Aragón en 1443. En dicho año un artesano extranjero, un platero que por entonces vivía en Jaca, asumió diferentes encargos. El día 16 de abril, Hugo de Holanda se comprometió con el concejo de Larrés para confeccionar una cruz de plata dorada, realizada a la manera de otra cruz jaquesa que sería su modelo. La pieza contaría con un Jesús embutido y se adornaría con diversos esmaltes cuyos

[14] Guarducci, Piero y Ottanelli, Valeria, en *I servitori domestici della casa borghese toscana nel Basso Medioevo*, Firenze, 1982, p. 12, sostuvieron que la numerosísima servidumbre doméstica fue un grupo constituido mayoritariamente por mujeres, puesto que su empleo resultaba más elástico y barato.

[15] Fig. 4, sastra cortando un patrón. Giovanni Boccaccio, *Le livre des cleres et nobles femmes*, f. 79v. Ms Fr. 599, Francia, siglo xv, París, Biblioteca Nacional. Fig. 5. Mujeres cortando y preparando la tela para coser. *Tacuinum Sanitatis*, f. 105v., Italia, c. 1385, Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

[16] García Herrero, María del Carmen, «Actividades laborales femeninas en la Baja Edad Media turolense», *Aragón en la Edad Media*, XIX (2006), pp. 181-200, pp. 183-184.

motivos se especificaban. El trabajo estaría finalizado y entregado el 15 de agosto del mismo año, el día de la Virgen. El maestro Hugo se comprometía a cumplir todo lo pactado en los diversos capítulos del contrato[17]. Algunos días antes, el 31 de marzo del mismo año, el concejo de Ulle había contratado también al maestro Hugo, pero en esta ocasión junto a su mujer, Taresa, para que realizaran una cruz de plata con partes sobredoradas: «Damos et luego de present livramos a vos Hugo de Olanda argentero e a Taresa muller vuestra Jacce a fazer una cruz para la iglesia del dito lugar». Se trataba de una pieza más modesta y barata que la que después se firmaría para Larrés, y en su ejecución estaban explícitamente implicados ambos miembros del matrimonio:

> «Et nos ditos Hugo et Teresa conyuges de vos etc. la dita cruz a fazer prendemos et prometemos et nos obligamos […] de bien e lealment et perfecta et de bella obra segunt Dios nos ministrara fazer la dita cruz dentro el dito tiempo et el dito argent marcado que nos darez et del dito peso etc.»[18].

En el taller familiar de platería se ocupaban marido y mujer, y aunque es más que probable que muchos de los encargos se firmaron sólo a nombre de Hugo de Holanda, el trabajo de su esposa Taresa contribuía a sacar adelante el negocio común. Sospecho que esta fue una realidad muy habitual.

El taller, la tienda o las tierras de la familia concernían laboralmente a buena parte o a la totalidad de los miembros del grupo familiar capaces de trabajar en ellos. Esta noción de organización y empresa conjunta es clave para comprender la formación de mujeres que aparecen en las fuentes realizando labores que en ocasiones requieren una minuciosa formación y cuyos contratos de aprendizaje brillan por su ausencia. No sabemos cuándo ni con quién aprendió a pintar la bilbilitana Violante de Algaraví[19], pero en absoluto es casual que Margarita Van Eyck o la hija de Paolo Uccello, por ejemplo, fueran pintoras (fig. 6)[20].

Así mismo en la ilustración del mes de enero del calendario de *Las muy ricas horas* del Duque de Berry, puede observarse el momento en el que el Duque hace llamar a algunos de sus trabajadores para entregarles los regalos

[17] Gómez de Valenzuela, Manuel, *Notarios, artistas, artesanos y otros trabajadores aragoneses (1410-1693)*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2005, pp. 89-90.

[18] Gómez de Valenzuela, Manuel, *op. cit.,* pp. 87-88.

[19] García Herrero, María del Carmen Carmen y Morales Gómez, Juan José, «Violant de Algaraví, pintora aragonesa del siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, XIV-XV (1999), tomo I, pp. 653-674.

[20] Sobre pintoras medievales y renacentistas, *vid.* los trabajos de Porqueres, Bea, *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, horas y horas, 1994 y Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992. Fig. 6. Pintora esbozando un fresco. Giovanni Boccaccio, *Le livre des clares et nobles femmes*, f. 53v., Ms. Fr. 599, Francia, siglo X, París, Biblioteca Nacional.

de año nuevo, las estrenas[21]. En el grupo que espera su premio del uno de enero figura una mujer semioculta que ha sido identificada como la esposa de Pablo Limbourg, uno de los miniaturistas que realizó tan espléndida obra. Si se tratara, como parece, del momento en el que los miembros del taller que decoró el bello manuscrito fueron recibidos por el Duque, Gillete Le Mercier, hija de un ciudadano de Bourges y esposa de Pablo, tuvo su lugar en la escena justo detrás de su marido, del mismo modo que las mujeres de otros artesanos fueron mencionadas en los documentos después de sus cónyuges. No parece descabellado pensar que Gillete trabajara en el taller familiar y que fuera recompensada junto a los demás responsables del mismo.

Mujeres miniando, siglo tras siglo, se documentan en los monasterios femeninos de toda Europa y sabemos de las miniaturistas y calígrafas que trabajaron en entornos universitarios, por ejemplo Bolonia[22]. No sería ésta ocasión inadecuada para recordar a En, la artista que realizó ilustraciones del Beato de Gerona, y que firmó sus obras nombrándose a sí misma «pintora y ayudante de Dios»[23].

Registros documentales, iconográficos y literarios: el ejemplo de la labor de hilado

Para la historia del trabajo en general, y para la historia del trabajo femenino en particular, los registros artísticos constituyen una fuente de primer orden, pues si lo obvio no suele decirse, también es cierto que resulta habitual que deje huellas en las imágenes coetáneas. En este sentido, por ejemplo, la labor de hilado puede ejemplificar meridianamente esta afirmación. En la Baja Edad Media los documentos no suelen referirse a las hilanderas, y cuando lo hacen acostumbran a remitir a trabajadoras por cuenta ajena como esas hiladoras de los Lobera que se consignan en el Fogaje aragonés de 1495. Se trataba, en este caso, de un taller de hilado, ubicado en el barrio de San Pablo, en el que hilaban «obreras» cuya labor era luego utilizada por los mercaderes de la familia Lobera para fabricar paños. No obstante, dejando al margen los talleres de hilanderas, hilar era un trabajo femenino tan habitual que sólo en ocasiones especiales se reseñaba en los documentos, puesto que casi todas las mujeres lo hacían diariamente, de forma que son las fuentes literarias y artísticas las que

[21] He utilizado la versión *Las muy ricas horas del Duque de Berry. Con las 131 miniaturas facsímiles a todo color del manuscrito del Musée Condé de Chantilly*. Prefacio de R. Buendía. Textos de J. Longnon y R. Cazelles, Madrid, 1986.

[22] Chadwick, Whitney, *op. cit.,* capítulos I y II.

[23] Chadwick, *op. cit.,* p. 41, y Porqueres, *op. cit.,* p. 16.

vienen a auxiliarnos y completar nuestra información subsanando un vacío documental que es, en gran parte, fruto de la cotidianeidad[24].

Durante siglos hilar fue un trabajo típicamente femenino, quizás la tarea femenina por antonomasia[25]. En ella se ocupaban las mujeres medievales año tras año, década tras década, más allá de su grupo social, de su fortuna o de su oficio (fig. 7)[26]. Las maduras y jóvenes enseñaban a hilar a las niñas transmitiéndoles, de generación en generación, esta destreza necesaria; juntas formaban corrillos, tanto en los pueblos como en las ciudades, en los que se empeñaban en este menester. Así, en el retablo que los Delli realizaron para la Catedral Vieja de Salamanca, en la deliciosa escena de la Expectación, la Virgen María, en avanzado estado de gestación, se representaba como figura principal de un grupo en el que cinco mujeres de distintas edades se dedicaban a hilar con diversos instrumentos mientras la miraban y la escuchaban leer un libro en voz alta (fig. 8)[27].

El trabajo más laborioso en el tratamiento de las fibras textiles –lana, lino, cáñamo– era el hilado, y tanto en la tradición romana como en la medieval cristiana, la rueca podía y solía simbolizar a la mujer casta, mientras que el Corán concedía a la tarea de hilar un valor similar al otorgado a la limosna. El huso y la rueca eran las herramientas fundamentales para llevar adelante esta tarea.

La rueca es una delgada vara que en su extremidad superior tiene un armazón en forma de piña, llamado *rocadero*, compuesto por tres o más varillas curvas que sirven para sostener y fijar el fleco de la fibra que va a hilarse. Por su parte, el huso es una fina barra de madera ligeramente cónica, que en la parte más delgada tiene una incisión y en la parte inferior un disco, bien de madera, bien de cerámica, y se utiliza para retorcer el hilo cuando se trabaja manualmente con la rueca, de manera que el hilo se va enrollando en el huso a medida que se va hilando.

Por otra parte, el torno de hilar lo introdujeron en Occidente los musulmanes en el siglo VIII, si bien su utilización no se generalizó hasta el siglo XII, aunque las mujeres de los estamentos populares, tanto en el campo como en las ciuda-

[24] Lo cotidiano de la labor de hilado tiene un magnífico reflejo documental en los procesos por criptojudaísmo del tribunal de la Inquisición. A finales del siglo XV, en Aragón, muchas mujeres se abstenían de hilar los sábados en reverencia a la Virgen, pero en más de una ocasión el tribunal sospechó que el cese de la actividad no se debía al honor mariano, sino a que se estaba guardando el sábado judío.

[25] No es casual que uno de los textos que recogen dichos y saberes femeninos lleve por título *Evangelios de las ruecas*, presentados por Lacarrière, J., Barcelona, 2000.

[26] Fig. 7. Hilandera. Giovanni Boccaccio, *Le livre des clares et nobles femmes*, f. 40. Ms. Fr. 599. Francia, Siglo XV, París, Biblioteca Nacional.

[27] VV.AA., *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, 2000, p. 107.

des, continuaron usando la rueca hasta tiempos modernos. La clave del torno es una rueda sostenida verticalmente por un pie que al girar comunica un movimiento rotatorio a un eje en el que un rodillo va enrollando el hilo (fig. 9)[28].

Secularmente el huso y la rueca pudieron considerarse como atributos o símbolos parlantes de la femineidad, y así en *La Celestina*, en un momento del «Cuarto Auto», la vieja alcahueta, dirigiéndose a Melibea, establecía una caracterización, de fuerte reminiscencia erótica, de la mujer con el huso y del hombre con la barba: «Con mal está el huso cuando la barba no anda de suso»[29].

No extrañaba que las mujeres, en las imágenes, sostuvieran la rueca en sus manos o la tuvieran cerca mientras alternaban el hilado con otras ocupaciones, como esperar a la clientela que acudiría a sus tiendas o puestos de venta, transportar verduras (fig. 10)[30] o criar gusanos de seda[31]. Posiblemente una de las imágenes más interesantes en este sentido de la doble actividad femenina sea la ofrecida por la fachada occidental del monasterio de San Zenón de Verona, de la primera mitad del siglo XII, en la que Eva alimenta al mismo tiempo a Caín y Abel, que maman de sus pechos, mientras que la rueca queda momentáneamente quieta en su mano derecha.

La Edad Media pensó en la primera mujer, Eva, hilando después de la expulsión del Edén y de este modo la mostró con asiduidad (fig. 11)[32]. Una representación particularmente bella de la división sexual del trabajo encarnada en los padres de la humanidad tras la caída se encontraba en la sala capitular del monasterio de Sijena, en una escena del magnífico programa pictórico de hacia 1220 (fig. 12). Mientras Adán cavaba con la azada, Eva hilaba sentada; sus hijos, uno a cada lado, andaban tocándole el bien cortado vestido de pieles y reclamando su atención[33]. En este estado de cosas cabe inser-

[28] Vinyoles Vidal, «Hilar», Jornet et alii, *Las relaciones en la Historia de la Europa medieval*, p. 102. Fig. 9 Hilandera con torno, Antoine Dufour, *La vie des femmes célèbres*, Ms. 17, Francia, c. 1505, Nantes, Museo Dobrée.

[29] De Rojas, Fernando (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Edición y estudio de F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000 (A partir de ahora *Celestina*), p. 124.

[30] Fig. 10. Una mujer con un huso en la mano y una enorme cesta de espinacas en la cabeza en *Tacuinum Sanitatis*, Ms. s.n. 2644, f. 27, realizado en Italia hacia 1385 y conservado en la Biblioteca Nacional de Viena.

[31] Sobre una silla ha quedado la rueca de la criadora de gusanos de seda representada en Boccaccio, G., *Le livre des femmes nobles et renommées*, MS. Fr. 598, f. 68v., realizado en Francia, en el siglo XV y conservado en la Biblioteca Nacional de París.

[32] Fig. 11. Y lo hizo en los más variados soportes: un mosaico espléndido de la catedral de Monreale muestra a Adán cavando y a Eva con la rueca en la mano meditando con una expresión de fatiga y melancolía.

[33] Fig. 12. Las fotos en blanco y negro tomadas poco antes del incendio del monasterio pueden verse, por ejemplo, en Sicart, Á., *Las pinturas de Sijena*, Cuadernos de Arte Español, 39, Madrid, 1992, p. IV.

tar uno de los sermones revolucionarios de Ball que versaba precisamente sobre el tema: «Cuando Adán araba la tierra y Eva hilaba, ¿dónde estaba el gentilhombre?»[34].

Por otra parte, tampoco faltaron imágenes de la Virgen María, sorprendida por el Arcángel San Gabriel mientras se encontraba hilando, de manera que en la escena de la Anunciación la rueca también tuvo presencia, pese a que el objeto que triunfó en la iconografía bajomedieval de Occidente en esta representación fue el libro[35]. Hila la Virgen de la Anunciación de San Pere de Sorpe (Cataluña), realizada en la segunda mitad del siglo XII (fig. 13)[36], y también la Virgen de los frescos de Castel Appiano (Trentino-Alto Adigio), ejecutados en los últimos años del siglo XII o primeros del siglo XIII[37]. Posteriormente Giotto, en la Capilla de los Scrovegni de Padua, haría que fuese Santa Ana la que recibiera su trascendente anuncio mientras se encontraba hilando[38].

Al repasar la cuentística medieval se detecta la frecuencia con que las mujeres hilan y se observa cómo el hecho de hacerlo bien es un talento cotizado en el mercado matrimonial y no sólo por su incontestable carácter práctico[39], sino también por su valor simbólico, pues en muchas ocasiones el virtuosismo en el hilado tenía su trasunto en la virtud moral, de manera que la buena esposa aparecía caracterizada como hilandera cuidadosa y entregada. No era un tema nuevo: Lucrecia, la casada romana ejemplar, se encontraba hilando lana cuando el perverso Tarquino la vio y deseó por vez primera[40]. Un razonamiento emparentado con el anterior y derivado del mismo llevaría a Francesc Eiximenis a afirmar «que aquellas que no hilan, ya sabe el hombre por qué son tenidas»

34 Hilton, R., *Siervos liberados. Los movimientos campesinos medievales y el levantamiento inglés de 1381*, Madrid, 1985 (1.ª ed. inglesa, 1973), p. 294. En esta traducción: «Cuando Adán cultivaba la tierra y Eva hilaba ¿dónde estaba el caballero?».

35 *Vid.*, por ejemplo, las numerosas Anunciaciones medievales en las que la Virgen es sorprendida mientras lee que han sido recopiladas en *La Anunciación*, New York, Phaidon Press, 2004.

36 Actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

37 Ambas representaciones se reproducen en Sureda, Joan y Liaño, Enma, *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Madrid, Encuentro, 1998, pp. 175 y 272 respectivamente.

38 Vigorelli, G. y Baccheschi, E., *La obra pictórica completa de Giotto*, Barcelona, Madrid, 1974, Lam. XVI.

39 Muchas mujeres contribuían a redondear la economía familiar vendiendo sus labores de hilado; así, por ejemplo, se puede observar en el testamento mancomunado del matrimonio de panaderos formado por Mencía de Riero y Pedro de León. García Herrero, M. C., *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, 2006, vol. II, 8 y 140. Véase Gimeno Blay, F. M. y Palasí Fas, M. T., «Del negocio y del amor: el diario del mercader Pere Seriol (1371)», *Saitabi*, 36, 1986, 37-55.

40 La historia de Lucrecia, narrada por Tito Livio, mantuvo una extraordinaria vigencia en los siglos medievales. En el Renacimiento, Lucrecia, junto con Judit, materializó la idea de resistencia femenina frente a tiranos y enemigos.

o todavía más gráficamente a identificar y describir a las prostitutas como «aquellas que no hilan que están en el burdel»[41].

En las obras literarias bajomedievales las alusiones al hilado son una constante, así, por ejemplo, Alfonso Martínez de Toledo, en el *Corbacho*, al criticar a las mujeres avariciosas, celosísimas defensoras de lo que les pertenece, dirá cómo éstas hacen que padres, maridos y amigos se desprendan de sus bienes: «Empero lo suyo e de su axuar e dote sea bien guardado en non se llegue a ello. Lo del cuitado vaya e venga, que filando ella lo reparará con la rueca o el torno»[42]. El hilado sirve también de referente para las maldicientes y quejosas que se duelen de no prosperar y tener que «filar de noche y de día»[43].

Más adelante el Arcipreste de Talavera arremete contra las mujeres que aparentan ante la vecindad un *status* del que carecen, pues por la calle van arreadas de modo que todo es orgullo, vanagloria y lozanía, pero al llegar a su casa se ponen ropas raídas y sucias, pasan con pan y cebolla y queso con rábanos, y si por fuera dan en representar poseer el oro y el moro, en casa todo es llorar «filar la rueca e el torno, fazer alvaneguillas, echandillos, cruzadillos, sudarios, bolsillas», bordar, coser, enfilar y realizar otros menesteres escondidamente y a cambio de un salario no demasiado alto[44].

Los instrumentos propios de la tarea de hilar sirven a las mujeres iracundas como armas, y así, en su mal sueño, el Arcipreste es atacado por mujeres que quiebran sobre él sus ruecas y aspas[45]. Además el hilado sirve al autor para dejar constancia de una expresión irónica que ha sobrevivido durante siglos vinculada, en cada caso, a las tareas más habituales, pues la mujer envidiosa, al ver el aspecto de un abad y de una mujer más hermosa que ella, no duda en sostener «que la color quel abad tenía non la avía tomado rezando maitines, nin ella filando al torno»[46].

La envidiosa no vacilará, dice Alfonso de Talavera, al desacreditar a otra mujer más bella denostándola como pésima ama de casa que tiene su hogar mal arreglado en todo punto (mal barrido, peor regado, lleno de arañas y de polvo abundante), y es incapaz de hacer labores primorosas: «Labrar por cierto esto non sabe; coser a punto grueso, hilar, pues, non delgado»[47].

[41] Francesc Eiximenis es uno de los autores que identifican el hecho de no hilar con la prostitución en su obra *Lo libre de les dones*.

[42] Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. de Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1979, p. 153.

[43] *Ibidem,* p. 156.

[44] *Ibidem,* p. 186.

[45] *Ibidem,* p. 305.

[46] *Ibidem,* p. 164.

[47] *Ibidem,* p. 161.

Enlazando con esta última cita del Arcipreste de Talavera, podemos recurrir a *La Celestina*, en donde se definen cuidadosamente las características del óptimo hilo de hilado, pues el que la vieja alcahueta ofrece a Alisa es: «Delgado como el pelo de la cabeza, igual recio como cuerdas de vihuela, blanco como el copo de la nieve, hilado todo por estos pulgares, aspado y aderezado, veslo aquí en madejitas»[48]. La venta de este hilo de calidad será la llave que permita a Celestina el acceso al mundo privado de Melibea[49].

Hilar era una tarea tan diaria y simbólica que podía recurrirse cómodamente a la misma para expresar dobles sentidos, de este modo la identificación del primer hilado con el primer intercambio sexual resulta indubitable en uno de los pasajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en el que Celestina se ufana sosteniendo: «Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado»[50].

Los registros documentales, iconográficos y literarios se aúnan para devolvernos un panorama más completo y por tanto, más ajustado a la realidad.

Dos muestras de la complementariedad de las fuentes

La necesidad de recurrir a todo tipo de registros disponibles a la hora de afrontar el estudio de un tema como la actividad laboral femenina en el Bajo Medievo, que discurre por un mundo de indefiniciones, ambigüedades y sobreentendidos puede ilustrarse bien con algunos ejemplos procedentes del mundo agropecuario y de la construcción.

Labores femeninas y masculinas del campesinado

Hombres y mujeres se atarearon juntos en las labores agropecuarias durante siglos y, sin embargo, no resulta fácil documentar su trabajo, pues, valga como ejemplo, con asiduidad los pactos que ligaron a los amos y amas con sus trabajadores y trabajadoras se cerraron mediante compromisos de palabra, quizás reforzados con determinados gestos, que no han dejado huella escrita en la mayoría de los casos. Mientras se transitaba por el cauce acostumbrado no solía sentirse la necesidad de poner por escrito aquello que todo el mundo sabía.

48 *Celestina*, Cuarto Auto, p. 117.

49 *Celestina*, p. 114,

50 *Celestina*, pp. 98-99. En la nota 40, p. 99, se explicita lo siguiente: «En el vocabulario del hampa están documentadas las metáforas de llamar *hilado* al ejercicio de la prostituta, *tienda* al lugar de la prostitución y *abrir tienda* a prostituirse».

Por otra parte, el día a día de la familia campesina, en principio, ha legado muchos menos documentos de lo que nos gustaría a quienes hoy intentamos esclarecer la aportación femenina al trabajo grupal[51]. En estos contextos decir que las mujeres estuvieron codo a codo con los varones en los quehaceres del campo es una obviedad; ahora bien, probarlo fehacientemente es harina de otro costal. Y es aquí en donde adquieren singular relevancia los testimonios iconográficos que nos facilitan la aproximación a lo que debió de ser la vida laboral de las campesinas secularmente.

La presencia femenina en las representaciones de los meses trabajadores resulta muy significativa, y así, si tomamos como muestra el ya mencionado calendario de *Las muy ricas horas del Duque de Berr*y, podremos observar cómo el menologio se articula, en principio, en dos grandes apartados dedicados a meses aristocráticos y meses campesinos, que se alternan en un ritmo ya destacado por estudiosos de su iconografía como Alexander y Panofsky.

Los siete meses que reflejan actividades campestres en esta obra de arte son febrero, marzo, junio, julio, septiembre, octubre y noviembre; en cuatro de ellos –febrero, junio, julio y septiembre- hombres y mujeres aparecen en la representación, si bien en febrero, tanto la dueña de la granja como el posible matrimonio trabajador se encuentran descansando y calentándose cabe el fuego al final de la jornada[52].

La imagen del mes de septiembre, iniciada por los Limbourg, que pintaron el castillo de Saumur, fue finalizada por el artista Juan Colombe, a quien se deben los trabajos de la vendimia que se realizan en los famosos viñedos de Anjou que rodean dicho castillo. Entre los trabajadores, una mujer se agacha depositando las uvas en un cuévano, mientras que otra, cuyo recipiente parece estar lleno, se ha detenido un momento para colocarse la toca. Al fondo una tercera mujer se encamina hacia el puente levadizo del castillo llevando un cesto sobre la cabeza.

En la escena de julio, los Limbourg miniaron dos labores agropecuarias diferentes y propias del mes, la siega de las mieses y el esquileo de las ovejas. En la escena de esquileo una mujer que nos da la espalda y va vestida de azul, corta con las tijeras el vellón de la res que sujeta, mientras que un varón reali-

[51] Para la realidad hispánica *vid.* la bibliografía de Mercedes Borrero y Reyna Pastor.

[52] Si bien su actitud no es la misma, puesto que el púdico gesto del ama, que levanta su vestido dejando ver su ropa interior, contrasta con la actitud del campesino y la campesina, que no llevan ropa interior y que, al alzar sus ropajes, muestran sus genitales. Este gesto enlazaría con una tradición arraigada de representar al mes de febrero con connotaciones eróticas. En ocasiones febrero se encarna en un enano dotado de desmesurados genitales, tal como sucede en la escultura románica de la iglesia de San Miguel de Beleña del Sorbe (Guadalajara).

za la misma tarea. También se representó a una mujer y a un hombre esquilando en el folio 18 del Manuscrito 71 del Museo Condé, posterior en su realización a las *Horas* de los Limbourg.

Pero, sin duda, es la representación correspondiente a junio de *Las muy ricas horas* la que reviste mayor interés para nuestro propósito. Se trata de una vista de París, realizada desde el Hôtel de Nesle, que permite observar la actividad en los prados de las orillas del Sena. Al fondo se ve el Palais de la Cité, en donde pueden identificarse, minuciosamente miniados, la torre de ángulo, las torres de la Conciergerie, la torre del Reloj, la doble nave de la Grand-Salle, la torre Montgomery y la Sainte Chapelle, así como un jardín intramuros y una curiosa puerta que da acceso al río. El quehacer realizado por el campesinado en esta ocasión es la siega del heno, y en la siega se plasma la división sexual del trabajo, así como las diversas faenas encadenadas secuencialmente: tres hombres siegan con guadaña, mientras que en el primer plano se pinta a dos mujeres, una de ellas, equipada con un bieldo o rastrillo, recoge y agrupa lo segado, y la otra, con una horca, lo amontona (fig. 14).

Sin embargo, otras miniaturas perpetúan a las mujeres segando con hoz, caso de aquellas que se afanan en el margen de uno de los folios de *The Luttrell Psalter*, obra miniada en el siglo XIV y conservada en Londres, en el British Museum. En este relato pintado un hombre va recogiendo las espigas cortadas por las segadoras y agrupándolas en gavillas, si bien el hecho de que el varón tenga su propia hoz en la cintura permite suponer que las diferentes ocupaciones de la siega podían realizarse por turnos, al margen de que los trabajadores fuesen mujeres u hombres (fig. 15).

La división sexual del trabajo se plasma con evidente nitidez en las representaciones de la matanza, puesto que la tarea de matarife es masculina por excelencia. Así, por ejemplo, sucede en la escena principal del folio 29v. de *The Gold Book of Hours*, realizado en los Países Bajos hacia 1500, y conservado actualmente en la British Library, en la que se minian las tareas correspondientes al mes de diciembre. En el primer plano un varón sacrifica al cerdo con un cuchillo mientras una mujer coloca bajo la herida un recipiente de mango largo para recoger la sangre del animal. En el segundo plano, otra mujer prepara las ramas con las que alimentar el horno en el que se dispone a cocer los cuatro panes que un hombre transporta en una tabla que lleva al hombro; más al fondo, en otra estancia, se puede observar a una tercera mujer que es la que amasa la harina de los cereales para la posterior panificación (fig. 16)[53].

[53] Fig. 16. *The Gold Book of Hours*, f. 29v., Ms. ADD. 24098, Países Bajos, c. 1500, Londres, British Library.

También es muy frecuente que las imágenes vengan a auxiliarnos en lo tocante a verificar el empeño femenino en el cuidado de los animales domésticos que, con asiduidad, los textos sólo permiten suponer. No es raro que las mujeres bajomedievales se pinten recogiendo los huevos o echando comida a gallos y gallinas (fig. 17)[54], y abundan las fuentes iconográficas que las muestran ordeñando (fig. 18)[55], y en la secuencia de ordeñar y preparar mantequilla (fig. 19)[56].

La construcción: mujeres a pie de obra

Si en lo tocante a las labores del campesinado los registros iconográficos devienen fuente imprescindible para documentar muchas de las tareas realizadas por las mujeres que apenas dejaron rastro escrito, en el mundo de la construcción podemos advertir una tendencia inversa: la participación femenina en las grandes obras cuenta con escasos reflejos pictóricos y escultóricos y, sin embargo, cada vez se encuentra mejor avalada por los testimonios documentales.

Escenas alegóricas como la plasmada en la miniatura de *La ciudad de las damas* en la que Cristina de Pizán, siguiendo las órdenes de Dama Razón, cava la tierra y prepara los muros de la nueva urbe (fig. 20)[57], adquieren un significado novedoso, mucho más realista, al saber con certeza que las mujeres intervinieron activamente en las construcciones bajomedievales en calidad de albañilas. De hecho Razón se ofrece a acarrear materiales, una función que las mujeres realizaron con asiduidad: «Coge la azada de tu inteligencia y cava hondo. Por donde veas el trazado de mi regla, cava un foso profundo. Yo te ayudaré cargando la tierra en cestas que llevaré a hombros»[58]. Más adelante se insiste en este mismo punto: –«Hija mía –me respondió–, para darte ánimo y que caves más profundamente, esta primera cestada será para mí»[59].

---

[54] Fig. 17. Mujer echando grano a gallos y gallinas. *Tacuinum Sanitatis*, f. 65. Ms. s.n. 2644, realizado en Italia h. 1385. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

[55] Fig. 18. Mujer que ordeña al tiempo que remueve la leche para que la grasa se distribuya uniformemente. *Bestiary*, Ms. Bodley 764, f. 41v., realizado en Inglaterra, c. 1225-1250. Oxford, Bodleian Library.

[56] Fig. 19. La mujer ordeña y después prepara la mantequilla. *Heures de la Bienheureuse Vierge Marie*, f. 8, Abril Dutuit B. 37, París, Petit Palais.

[57] Fig. 20. Razón y Cristina construyen la Ciudad de las Damas, *Collected Works of Christine de Pisan: Cité des Dames*, f. 290. Ms. Harley 4431, Francia, siglo XV. Londres, British Library. Esta representación se plasmó también, con otras soluciones, en otros manuscritos bajomedievales de la obra de Pizán, *vid.*, por ejemplo, la miniatura correspondiente a la traducción flamenca de la obra, realizada en 1475, conservada en Londres, British Library. Una reproducción de la misma en el libro citado VV.AA., *Las relaciones en la Historia de la Europa Medieval*, p. 109.

[58] Pizán, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, ed. de Mª José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1995, p. 17.

[59] *Ibidem,* p. 18.

Las miniaturas que dan cuenta de la erección de los edificios civiles y de los templos góticos suelen revelar un universo masculino que no resulta ser trasunto fiel de lo que acontecía a pie de obra, como se evidencia al contrastar este tipo de imágenes con los libros de fábrica o con los libros de cuentas de los maestros de obra. En este sentido, por ejemplo, resultan muy ilustrativos los datos que ofrece el *Libro de fábrica* de la catedral de Zaragoza de 1376-1401, en donde las mujeres ocupan un lugar relevante en el capítulo de los trabajadores, ya que más de un tercio de los obreros de la Seo son de sexo femenino[60]. Años antes, cuando se levantaba el cimborrio de la Seo, en 1346, entre los gastos que fue necesario afrontar se registraron los suscitados por accidentes laborales sufridos principalmente por mujeres, a decir de María del Carmen Lacarra y Cristina Monterde[61]. Pero la catedral zaragozana no fue la excepción, sin salir de Zaragoza constatamos cómo numerosas mujeres participaron también en las sucesivas obras de la Aljafería[62].

Como ya sucediera al analizar el Libro-registro del merino de 1301[63], también el Libro-registro del merino de Zaragoza de 1387 da fe de algunas de las labores que estas obreras, nombradas simplemente «mulleres», realizaban día a día: pelaban las cañas, desescombraban, barrían y despejaban las zonas de trabajo, preparaban adobes, acercaban las tejas y el yeso, acarreaban el agua, subían los materiales constructivos, etc., es decir, efectuaban tareas durísimas que requerían mucho esfuerzo, poca especialización y que, en general, les reportaban similares jornales a los percibidos por los peones[64]. De entre las muchas mujeres contratadas, las amasadoras de yeso (*masseras de algenz*) eran las mejor remuneradas, además de las únicas nombradas con una denominación específica que va más allá de ese indefinido y genérico «mulleres» cuyas consecuencias sociales y laborales fueron analizadas por Ana del Campo Gutiérrez[65].

60 Navarro Espinach, Germán, «La industria de la construcción en los países de la Corona de Aragón», *L'edilizia prima della Rivoluzione Industriale. Secc. XIII-XVIII*, Florencia, Le Monnier, 2005, pp. 167-208. *Vid.* Apéndice n.º 1, p. 202.

61 Lacarra, María del Carmen y Monterde, Cristina, «Un libro de fábrica de la Seo de Zaragoza del año 1346», *Aragón en la Edad Media*, VIII (1999), pp. 363-381, p. 369. Una de las albañilas se cayó de un andamio.

62 Tal como pusieron de manifiesto los trabajos pioneros de Orcástegui Gros, Carmen, «Ordenanzas municipales y reglamentación local en la Edad Media sobre la mujer aragonesa en sus relaciones económicas y sociales», *Las mujeres en las ciudades medievales*, Madrid, Universidad Autónoma, 1984, pp. 13-18, p. 15, y «Precios y salarios de la construcción en Zaragoza en 1301», *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, tomo II, Madrid, 1985, pp. 1221-1239.

63 Orcástegui, Carmen y Sarasa, Esteban, «El Libro-Registro de Miguel Royo, merino de Zaragoza en 1301: una fuente para el estudio de la sociedad y economía aragonesa a comienzos del siglo XIV», *Aragón en la Edad Media*, IV (1981), pp. 87-156.

64 *Libro-registro del merino de Zaragoza de 1387*. Estudios introductorios de Esteban Sarasa y Gonzalo M. Borrás, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2004.

65 Al referirse a las obras de la Aljafería de 1301, Del Campo sostiene: «Mujeres y mozos hacían las mismas tareas y cobraban lo mismo y, sin embargo, se les llama de distinto modo. El hecho de referir-

Por otra parte, de las edades diversas de las mujeres que colaboraron en la Aljafería a finales del siglo XIV deja testimonio indirecto el listado de una cuadrilla de obreras cristianas que trabajaron en el palacio junto a un maestro cristiano llamado Gil y su hijo, así como junto a una familia de destajeros («el stagero, su fillo e muller, e un asno»), pues en dicha relación se desarrolla lo que suele velarse con el genérico «mujeres» poniendo de manifiesto que algunas de ellas eran todavía consideradas niñas y que por lo tanto se les llamaba por su diminutivo: Johanyca de Codos, Marochica de Guara, Marochica, filla de Johan d'Ixar; así mismo se menciona a una mujer que acudió a la obra a trabajar con su hija: «Marquesa d'Ayerbe e su filla»; se nombra a una albañila que podemos sospechar que era casada o convivía establemente con un hombre: «Anthona de Johan fusero», mientras que de algunas otras conocemos su nombre y apellido: Marta Gomez, Catalana Galindo, Sancha Clavero, Maria de Cortes, Teresa Mofort, Maria Navarro, Maria de Trancon, Johannya de Ribas, y, por último, sólo una es citada exclusivamente por su nombre de pila: Martina[66].

Este es un buen momento para retomar las cuentas del castillo y de los aljibes de Teruel de 1373 que anotó el maestro Abraham Bellido y que fueron citadas al comienzo del trabajo. En ellas se evidenciaba cómo día tras día acudían a pie de obra mujeres musulmanas y cristianas, y cómo algunas de las segundas eran mocetas de servicio doméstico enviadas por sus amos y amas para ganar un jornal en la construcción. También del Teruel del siglo XIV se han conservado otras cuentas de extraordinario interés, las de la iglesia de Santa María de Mediavilla –futura catedral turolense– del año 1335. En ellas, una vez más, podemos documentar la contratación de mujeres para el acarreo del agua y el regado de la obra, para amasar el yeso, para acercar los materiales a los albañiles («IIIIº mugeres que dauan tierra et algenz»); mujeres que ayudaban a los maestros en todo tipo de tareas, que subían las vigas y cavaban; trabajadoras que recibían su jornal y la comida correspondiente al día («pitança») y de las que sólo una no cobró por motivos piadosos, ya que ofreció su trabajo a la Divinidad, puesto que «lauro por Dios»[67]. Y es en Teruel, en la techumbre mudéjar de Santa María de Mediavilla, en donde encontramos un bellísimo testimonio iconográfico de una mujer constructora. Posiblemente se trata de una musulmana que, secuencialmente, prepara los

se a estos hombres como *moços* conlleva darles una categoría profesional y, por tanto, conferirles *status*. De acuerdo que esta categoría era la más baja dentro de la escala de prestigio de los trabajos de la construcción, pero al menos los *moços* estaban incluidos dentro de esa escala. A las mujeres se les excluía de esa escala, se les negaba el *status* que la misma lleva aparejado y, lo que es más importante, se les negaba la posibilidad de ascenso profesional, puesto que para subir de categoría hacía falta tener primero alguna categoría», Campo Gutiérrez, Ana del, «El status femenino desde el punto de vista del trabajo (Zaragoza, siglo XIV)», *Aragón en la Edad Media*, XVIII (2004), pp. 265-298, p. 278.

66 Martínez García, Sergio, «Obras en el palacio de la Aljafería a finales del siglo XIV. Un apunte documental», *Aragón en la Edad Media*, XIX (2006), pp. 381-390, pp. 389-390.

67 Tomás Laguía, César y Sebastián López, Santiago, «Notas y documentos artístico-culturales sobre Teruel Medieval», *Teruel*, 49-50, especialmente pp. 101-103.

materiales precisos para la obra, los recoge en un recipiente y finalmente los iza hasta donde los esperan otros trabajadores y trabajadoras (fig. 21).

Si por un instante reconducimos la mirada a las fuentes literarias, de nuevo encontraremos testimonios de mujeres entregadas a quehaceres vinculados a la construcción. Sírvanos el ejemplo XXXI de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, en el que se narran los caprichos de Ramayquía, la insatisfecha mujer del rey Abenabet de Sevilla. Entre otros antojos suyos se relata el siguiente: «Otra vez, estando Ramayquía en una cámara sobre el río, vio una muger descalça volviendo lodo cerca el río para fazer adobes, et cuando Ramayquía lo vio, començó a llorar. Et el rey preguntól por qué llorava, et ella díxol que porque nunca podía estar a su guisa, siquier faziendo lo que fazía aquella muger»[68]. Impensable resultaba que Ramayquía removiera barro como las mujeres de humilde condición, de forma que el rey ordenó que en el estanque se echara agua de rosas en lugar de agua, y azúcar, canela, nardo, almizcle, ámbar, algalia y todo género de buenas y aromáticas especias en vez de tierra, y entonces «dixo el rey a Ramayquía que se descalçase et que follasse aquel lodo et que fiziesse adobes dél cuantos quisiesse».

A modo de conclusión

Creo que este breve recorrido resulta clarificador y significativo a la hora de destacar la necesidad de interdisciplinaridad cuando se trata de descifrar y comprender algunos aspectos de la sociedad bajomedieval tan asiduos y cotidianos, tan conocidos por los coetáneos, que sólo el estudio conjunto de las diversas fuentes nos permiten acercarnos a lo que fue la realidad –por ejemplo laboral– del día a día.

Las mujeres bajomedievales trabajaron en casi todos los campos y sectores, de modo que los clichés preconcebidos han de caer, pues tanto la rigidez de las ideas como la de algunas normas y ordenanzas se matiza, ya de entrada, al contrastar lo pensado o establecido con los documentos de aplicación de derecho. Aún más, muchas de las normativas que trataron de apartar a las mujeres del ejercicio de diversos oficios no se pusieron en marcha sino muy lentamente, a veces después del período medieval.

Registros documentales, literarios y artísticos, junto con el estudio de los restos materiales, nos devuelven una imagen más rica y compleja, más exacta, del mundo del trabajo, en el que las mujeres, siglo tras siglo, han desempeñado un papel clave cuyo esclarecimiento requiere análisis minuciosos de todo tipo de huellas que han llegado hasta nosotros.

[68] Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. de G. Serés. Estudio preliminar de G. Orduna, Barcelona, Crítica, 1994, p. 134.



Fig. 1. Dos mujeres hacen la cama ayudándose de un palo para dejar bien alisado el colchón.



Fig. 2. Una mujer barre.



Fig. 3. Mujeres preparando espagueti.



Fig. 4. Sastra cortando un patrón.



Fig. 5. Mujeres cortando y preparando la tela para coser.



Fig. 6. Pintora esbozando un fresco.



Fig. 7. Hilandera.



Fig. 8. La Virgen lee un libro en voz alta ante un corro de mujeres que hilan.



Aragnenes
assiatrique
fut fille de colopho
nius plebeicque
et rural. Elle fut
plaine desprit :
Car elle fuioit
oiceusete et tous
jours faisoit qlq
chose. Elle trouva
linvention de tain
dre la laine: et de
filler au rouet.
et de faire nouvel
les brodures et tapisseries. Sa renommee fut si grãde
quelle tomba iusques a dire que minerue ne auoit
riens inuente et que tout venoit delle. Les poetes

Fig. 9 Hilandera con torno.



Fig. 10. Una mujer con la rueca en la mano y una enorme cesta de espinacas en la cabeza.



Fig. 11. Un mosaico espléndido de la catedral de Monreale muestra a Adán cavando y a Eva con el huso en la mano meditando con una expresión de fatiga y melancolía.



Fig. 12. Adán cava y Eva hila mientras atiende a Caín y Abel.



Fig. 13. María se encuentra hilando cuando recibe el anuncio del Ángel.



Fig. 14. La división sexual del trabajo de la siega.



Fig. 15. Segadoras con hoz.



Fig. 16. Los quehaceres femeninos durante la matanza del cerdo.



Fig. 17. Mujer echando grano a gallos y gallinas.



Fig. 18. Mujer que ordeña al tiempo que remueve la leche para que la grasa se distribuya uniformemente.



Fig. 19. La mujer ordeña y después prepara la mantequilla.



Fig. 20. Razón y Cristina construyen la Ciudad de las Damas.



Fig. 21. Diferentes tareas realizadas por mujeres en el mundo de las construcciones medievales.

LA MÚSICA EN IGLESIAS Y MONASTERIOS MEDIEVALES

LUIS PRENSA VILLEGAS

Hablar de música[1] en las iglesias y en los monasterios aragoneses es hacer un largo y apasionante recorrido a través de los siglos, de la liturgia, de las tradiciones, de los usos y costumbres de la época, y de los manuscritos que han llegado hasta nosotros[2], en los que hallamos hasta los más mínimos detalles de su quehacer espiritual. Se trata, en efecto, de la historia secular de vivencias de hombres y mujeres que, primero con sus voces y luego con sus cálamos, han sabido plasmar en el pergamino cuanto vivían en la liturgia cotidiana: *Nada se anteponga al oficio divino (nihil operi Dei praeponatur)* dice ya en el siglo VI san Benito en su Regla (RB, 43, 3). Es tal su importancia que, en la práctica, la liturgia condiciona toda la jornada monástica, en su estructura y en su ritmo[3].

Los testimonios sobre su origen, desarrollo y consolidación nos permiten reconstruir esta importante parcela del saber musical en el Medievo, que, a fuer de ser uniforme en su conjunto, jamás fue monolítico ni de idéntica expresión en todos los lugares de Europa.

---

[1] No es tarea fácil poner por escrito una conferencia que fue acompañada, en su día, de diversas audiciones y música viva, para ejemplificar cuanto se decía. ¡Qué pena que la ciencia no alcance todavía a hacer sonar estas líneas! Dejamos a la imaginación del lector completar sonoramente cuanto vaya leyendo.

[2] Podrá obtenerse una visión de conjunto en L. Prensa Villegas, *Desde antes del amanecer hasta la puesta del sol. El patrimonio litúrgico-musical en el Medievo Aragonés y el universo de sus códices* (en prensa). Institución «Fernando el Católico», Zaragoza. Vol. II de la colección *Patrimonio Musical Aragonés.*

[3] San Benito, cuya Regla tendrá su máxima implantación en España a partir del siglo XI, utiliza para la liturgia diferentes términos, aunque lo hace casi únicamente para la liturgia de las horas (*liturgia horarum*), ya que la celebración diaria de la Eucaristía todavía no era conocida. Las expresiones que se encuentran en la Regla son, por ejemplo, *officium divinum* (el oficio divino: RB, 43,1), *devotionis servitium,* (el servicio al que están dedicados: RB, 18, 24), *pensum servitutis* (el trabajo de nuestro servicio: RB, 16, 2; 49, 5; 50, 4), *oratio* (oración: RB, 20, 4-5) y, evidentemente, *opus Dei / opus divinum* (oficio divino: RB, 43,3; 19,2).

Hasta el siglo XI

En Aragón, al igual que en el resto de la Península, hemos de distinguir dos épocas, que marcan un antes y un después en el repertorio litúrgico-musical.

En efecto, desde la pronta implantación del cristianismo[4] en nuestras tierras, la práctica común en la liturgia se desarrolla sobre una base que, en última instancia, procede de la liturgia del templo de Jerusalén. Quienes propagan esta nueva religión son los herederos directos del mundo sinagogal judío[5]: canto de los salmos –salmodia–, acompañados de antífonas, lecturas y responsorios.

Son muchas las huellas que esta liturgia judía ha dejado en el culto cristiano, pero podrían resumirse, básicamente, en la estructura de la liturgia de la Palabra –lecturas de la Biblia, canto de salmos–; la forma de la plegaria eucarística, que, en parte, proviene de la plegaria ritual de las comidas y, en parte, del culto sabático de la sinagoga; las peticiones de las plegarias de los fieles, inspiradas en el modelo de las dieciocho bendiciones; el ritmo semanal de la reunión litúrgica, con el traslado, no obstante, del sábado al domingo; algunos elementos de la oración cotidiana; la fórmula del trisagio –*Santo, Santo, Santo-,* que proviene de la plegaria matinal judía; algunas aclamaciones del pueblo, que incluso se han conservado en la lengua original, como *Amén, Alleluia, Hosanna.*

A lo largo de los años, y de los siglos –*mil años en tu presencia son un ayer que pasó, una vela nocturna*, dice el salmista– se irá forjando un conjunto de elementos que constituirán, con el tiempo, el repertorio llamado hispano, visigodo o mozárabe[6].

La antigua liturgia hispana llegó a celebrarse, en un momento u otro de su historia, en toda o casi toda la Península Ibérica y en parte de las Galias que quedó incluida dentro del reino visigótico. Es más, resulta históricamente difícil señalar la frontera de separación que distinguía entre sí, en sus orígenes, los ritos galicano e hispánico. Pertenece al grupo de las liturgias de lengua latina, junto a la africana, la ambrosiana o milanesa, la vieja liturgia romana, la galicana y la celta, en una primera época de gran creatividad de ritos, fórmulas litúrgicas y melodías que distinguían unas iglesias de otras.

---

[4] Acerca del contexto social en el que se desenvuelve el canto litúrgico en la Edad Media es interesante leer a Giordano, O., *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, Gredos, 1995.

[5] *Vid.* Gastoué, A.*, Les origines du chant romain: L'Antiphonaire grégorien*, París, Ed. A. Picard, 1907.

[6] *Vid.* Calahorra, P.*, Historia de la música en Aragón (siglos I-XVIII)*, Zaragoza, Colección «Aragón», Librería general, 1977. C. Rojo y G. Prado, *El canto mozárabe,* Barcelona, Diputación Provincial, 1929; I. Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española*, Madrid, Alianza Música, 1988; S. Zapke: *El antifonario de San Juan de la Peña (ss. X-XI). Estudio litúrgico-musical del rito hispano,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995; y J. M. Ferrer: *Curso de liturgia hispano-mozárabe*, Toledo, 1995.

Esta antigua liturgia hispana, en su estructura y características, procede de época bastante anterior a la consolidación del reino visigótico en España[7]. Por otra parte, bajo el dominio de los árabes, no sólo sobrevivió, sino que, en ciertos aspectos externos, siguió desarrollándose todavía hasta el mismo siglo XI.

En apoyo de este respeto del mundo árabe por la liturgia cristiana se muestra la admiración de un califa musulmán, Almakkari, ante una iglesia cordobesa *«tachonada de ramos de mirto y suntuosamente decorada, mientras el sonido de las campanas fascinaba sus oídos y el resplandor de la velas cegaba sus ojos»;* le manifestaba su admiración, muy a pesar suyo, «*ante la majestad y el gozo que irradiaba aquel espacio*»; le describía asimismo fascinado «*la entrada del sacerdote y de los demás adoradores de Jesucristo, todos revestidos de magníficos ornamentos*»; como buen musulmán había captado «*el aroma del vino añejo que los ministros vertían en el cáliz, donde el sacerdote bañaba sus puros labios*»; le reseña al califa «*la actitud modesta, y la belleza de niños y adolescentes que servían al altar'*; *sus* oídos todavía se recreaban con «*la recitación solemne de los salmos y las sagradas plegarias*»; *y seguía* hablando a su señor «*de los demás ritos de esta ceremonia; la devoción, y el fervor del pueblo cristiano*»[8].

Se puede decir que todo fue obra exclusiva de cristianos hispano-romanos, sin influencia de los poderes e ideas políticamente dominantes. En su creación se hallan influencias alejandrinas, de textos de padres orientales, de la liturgia etiópica. Del África latina adoptó las primeras versiones bíblicas, y las oraciones colectas tomadas de los salmos, así como las antífonas salmódicas; y el sistema de lecturas del oficio hispánico está emparentado con el africano del tiempo de san Agustín. Otras influencias, que denotan en esta liturgia de los libros romanos y fórmulas bizantinas, parecen ser de época bastante más avanzada.

Si la estructura de la misa ya en el siglo VI estaba sólidamente conformada, la variabilidad de sus textos en las iglesias locales hispanas aumentaría cada vez más a lo largo del siglo VII. Entre los autores de textos de las misas y del oficio coral de aquel primer período visigótico conservó especial fama el obispo Pedro de Lérida (ss. V-VI). Más tarde, en la misma provincia eclesiástica tarraconense, Juan de Zaragoza (+ 631), san Braulio (+ 651), ambos abades en el monasterio cesaraugustano de Santa Engracia, y Quirico de Barcelona (+ 666), destacaron asimismo como autores de textos litúrgicos. Al mismo tiempo, en Sevilla, destacan dos autores de la vieja liturgia hispana con obras de refinada

[7] Huglo, M., «La notation wisigothique est-elle plus ancienne que les autres notations européennes?», en *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso internacional celebrado en Salamanca* (29 de octubre-5 de noviembre de 1985), vol. 1, Madrid, 1987.

[8] *Vid.* Prensa Villegas, L., *Desde antes del amanecer…, op. cit.*

perfección: san Isidoro (+ 636) y san Leandro (+ 600). El primero escribió, además, la *Regula monachorum* –Regla de los monjes–, forma de vida para los monjes de la época; y san Leandro, a su vez, hizo lo propio para las monjas en su *De institutione virginum et comptentu mundi* –De la educación de las vírgenes y del desprecio del mundo–, dirigida especialmente a su hermana Florentina[9].

De la importancia de esta época, desde el punto de vista musical, habla D. M. Radel así:

> Salvo el repertorio gregoriano, el repertorio musical del antiguo rito hispánico es el que más datos nos proporciona para un estudio del canto litúrgico de la Europa medieval. Los códices y fragmentos actualmente conservados pertenecientes a este rito, que datan de los siglos IX al XI, contienen más de cinco mil melodías. Desgraciadamente todas, menos unas veinte, están escritas en notaciones que no podemos transcribir en notación moderna. Es decir, casi todas quedarán para siempre inasequibles a nuestros deseos de cantarlas y oírlas. Sin embargo, su importancia para el historiador y el musicólogo es innegable. El repertorio hispánico nos ofrece la clave de muchos enigmas en torno a los demás ritos, a pesar del enigma fundamental que presenta en sí. A causa de su aislamiento geográfico-político durante la época de dominación musulmana entre el año 711 y finales del siglo XI, es nuestro testigo más importante –en muchos sentidos el único testigo– de cómo pudiera haber sido el canto litúrgico occidental anterior a Carlo Magno[10].

De esta liturgia hispana *conocemos* lo esencial: su estructura, sus componentes, sus variantes. Pero como ya se ha dicho, al día de hoy, es imposible recuperar sus melodías, porque los códices hispanos que nos han llegado están escritos con una notación ilegible. El infortunio quiso que se suprimiera el rito y el canto hispanos justo en el momento en que empezaba a escribirse la música con líneas y claves. La notación visigótica permaneció inalterada en sus bellos códices, pero silenciosa a partir de entonces.

Podríamos preguntarnos cuántos códices de esta época han desaparecido. Una mera ojeada por los monasterios de la época puede dar cierta perspectiva de la magnitud de la pérdida: en el siglo VI, el monasterio de Asán; en el siglo VII, el de Santas Masas o Santa Engracia, Zaragoza; en el siglo VIII, Santa María de Alaón (Ribagorza) (figura 1), San Cucufate de Lecina (Sobrarbe), San Pedro de Séptimo (Nueno) y San Pedro de Taberna (Ribagorza); en el siglo IX, el monasterio de Alaón, San Juan de Matidero (Sobrarbe), San Pedro de Siresa

9 Acerca de este tema puede consultarse Gango Torviso, I. G., «El monasterio hispano. Los textos como aproximación a su topografía y a la función de sus dependencias», en *Los monasterios aragoneses* (ed. M. C. Lacarra), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, pp. 7-24.

10 *Vid.* Randel, D. M., «Paleografía musical», en *Antiphonale Hispaniae Vetus (ss. X-XI)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, p. 49.

(Valle de Echo), y San Martín de Ciella (Valle de Ansó), monasterio de Santa María de Fuenfría (Salvatierra de Escá) y Santa María de Obarra (Valle de Isábena); en el siglo x, San Juan de Maltray (Ruesta), San Adrián de Sasau (Val de Borau), de Santos Julián y Basilisa, San Pelay de Gavín (tierra de Biescas) y San Pedro de Castillón o de Rava (Ribera de Fiscal)[11]. Estos y otros muchos fueron actores sonoros de la práctica litúrgico-musical del mundo visigodo.

De esta época de la liturgia viejo-hispana sólo queda en Aragón un fragmento, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza[12] (figura 2). El resto de códices desaparecieron, como se ha dicho, devorados por el tiempo y por las circunstancias más diversas.

Ante semejante y rotunda realidad, sobrecoge pensar en la cantidad de códices que la historia nos ha sustraído y que formarán para siempre parte del colectivo imaginario del Aragón medieval.

A partir del siglo XI

Una etapa se cierra, y se abre un nuevo horizonte, lleno también de inmensa riqueza[13]. La supresión del rito hispano y de su música era una novedad en España, pero ya otros la habían experimentado anteriormente, a medida que el canto gregoriano iba extendiéndose por toda Europa. Pablo diácono, en *Gesta episcoporum Mettensium*, narra cómo san Crodegando, que fue obispo de Metz de 742 a 766,

> ... reunió al clero y le hizo vivir en el interior de una clausura, a imitación del monasterio, e instituyó una regla destinada a los clérigos, fijando la manera con la que debían llevar el combate espiritual; les dio en cantidad suficiente alimento y todo lo que es necesario para vivir, a fin de que no faltándoles nada, no se vean obligados a ocupaciones penosas y puedan consagrarse únicamente al Oficio Divino. Habiéndoles inculcado él mismo la ley divina del canto romano, les prescribió seguir el rito y la cos-

[11] *Vid.* Mur Saura, R., «Ubicación de los monasterios aragoneses», en *IV Jornadas de Canto Gregoriano. Los Monasterios Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000, pp. 81-137; Ubieto, A., *Los monasterios de Aragón*. Zaragoza: CAI 100, n.º 80-10 de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998; y AA.VV. (ed. M. C. Lacarra): *Los monasterios aragoneses*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1999.

[12] *Antiphonale Hispaniae Vetus*. Edición facsímil. Sección de Música Antigua. Institución «Fernando el Católico» (Excma. Diputación de Zaragoza), 1986. Esta edición ofrece interesantes estudios sobre el tema a cargo de los eminentes especialistas Á. Canellas, I. Fernández de la Cuesta, Don M. Randel, y Dom L. Brou.

[13] *Vid.* Fernández de la Cuesta, I., «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento», en *Revista de Musicología,* vol. VIII, 2, Madrid, 1985; Huglo, M., La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne, en *Revista de Musicología,* vol. VIII, 2, Madrid, 1985, y Lacarra, J. M., Á propos de la colonisation franque en Navarre et en Aragon, en *Annales du Midi*, (65), XXIII, 1953.

> tumbre de la iglesia de Roma, cosa casi inaudita hasta entonces en la iglesia de Metz. Con la ayuda de rey Pipino, hizo levantar para la iglesia del santo protomártir Esteban un trono, un altar y unas cancelas, un presbiterio y un arco triunfal. Hizo incluso construir un presbiterio en la iglesia de San Pedro. Igualmente hizo construir un ambón adornado de oro y plata, y un arco que coronaba el trono por encima del altar[14].

Lo cierto es que en el tiempo que transcurre desde el siglo VIII hasta el siglo XII, van a ir desapareciendo paulatinamente los distintos repertorios litúrgico-musicales que jalonan Europa: el canto galicano, en la Galia; el beneventano, en el sur de Italia; el viejo romano, en la ciudad de Roma; y el hispano, en España. Es un proceso inexorable del que sólo se salvarán el canto gregoriano y el canto ambrosiano, en Milán. En efecto, se tiene constancia de que ya en el siglo IV, con san Ambrosio comenzaron a celebrarse, por vez primera, en la iglesia de Milán las antífonas, los himnos, las vigilias nocturnas. *El respeto de esta manera de solemnizar el culto permanece, hasta hoy, no sólo en esta iglesia, sino en casi todas las iglesias de Occidente*, dice Paulino de Nola[15].

Por su parte, el cambio del rito en Aragón se debió a impulsos políticos. El rey Sancho Ramírez se trasladó a Roma en 1069, y estrechó sus relaciones con el papa Alejandro II, hasta tal punto que pronto se mudaría el rito hispánico en los monasterios aragoneses más importantes. Este cambio se produjo en concreto el día 22 de mayo de 1071, ante la presencia del legado papal el cardenal Hugo Cándido en los monasterios benedictinos de San Juan de la Peña, San Victorián de Asán, San Andrés de Fanlo y en la iglesia de San Pedro de Loarre. La mutación de la liturgia trajo consigo la adopción de la reforma del monasterio de Cluny en los monasterios que antes seguían la Regla de san Benito. Los monasterios, que habían aceptado esta Regla desde principios del siglo IX, fueron diligentes en aceptar el rito romano y el canto gregoriano. Sin embargo, los obispos de las sedes de Aragón y Ribagorza se opusieron al cambio de rito, y el rey, Sancho Ramírez, tuvo que actuar contra ambos. La anexión de Navarra a Aragón en 1076, simplificó definitivamente el cambio de rito.

A partir de esa fecha, los antiguos antifonarios en notación visigótica dejaban de existir en la liturgia. Poco a poco, se fue extendiendo la misma práctica a otros monasterios del norte peninsular[16]. Tres años más tarde, el 20 de marzo de 1074, el papa alemán Gregorio VII felicitaba a Sancho Ramírez, rey de Aragón, por haber conseguido que las iglesias de Aragón adoptaran finalmente el oficio y el rito romanos.

---

[14] Bernard, Ph., *Du chant romain au chant grégorien*. París, Les Éditions du Cerf, 1996, p. 726.

[15] *Vid.* Corbin, S., *L'Église à la conquête de sa musique*. París, Gallimard, 1960, p. 122.

[16] Es de gran interés, al respecto, la obra de Linage Conde, A., *Los orígenes del monacato benedictino en la península ibérica* (3 vol.), León, CSIC, 1973.

Otros usos, otras melodías, otros códices

A partir de ese momento, los manuscritos que servían de base para la nueva liturgia en España tenían un contenido –texto y música– y un aspecto diferentes (figura 3). En las iglesias y monasterios de Aragón van a aparecer nuevas necesidades. La vida litúrgica diaria necesitará de nuevos códices que contengan las nuevas fórmulas con las que acompañar y embellecer el culto. En un primer momento se importarán códices de más allá de los Pirineos, con el correspondiente chantre que los explique y enseñe. La escritura musical que se introduce así en España es la conocida como aquitana, nombre que recibe por la región del sur de Francia del mismo nombre (figura 4). Es un mundo nuevo para copistas y cantores, al que han de acostumbrarse. En una segunda fase, se empezará a copiar los manuscritos ya existentes[17]. Y de este modo en los *scriptoria* de los monasterios, cabildos e iglesias aragoneses verán la luz bellos e iluminados códices con los elementos necesarios para el Oficio Divino y para la Misa[18], amén de otros ritos, como el rico mundo de las procesiones. Pero los libros solos no eran suficientes para la transmisión de las tradiciones musicales, máxime cuando se había producido una importante fractura en la tradición. En los monasterios e iglesias aragoneses se formará también a los cantores –chantres– encargados de transmitir las nuevas melodías (figura 5).

Ya mucho antes, hacia el año 813, Leidrado de Lyon da cuenta de este hecho en una carta dirigida a Carlo Magno:

> Dispongo, en efecto, de escuelas para los cantores, en las cuales han sido formados cantores capaces además de formar a otros a continuación. Tengo también escuelas para formar lectores que no se limitan a prepararse las lecturas de los oficios sino que meditando los libros sagrados reciben también así los frutos de

[17] La historia de la notación musical, su evolución y sus diferentes expresiones aparecen perfectamente delimitados en el estudio del monje solesmense Hourlier, J., *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Solesmes, 1960.

[18] *Vid.* Sablayrolles, M., «Un viatge a través els manuscrits gregorians espanyols», en *Revista Musical Catalana,* 3-6, Barcelona, 1906-1909. Durán, A., *Los manuscritos de la Catedral de Huesca*, Huesca, Publicaciones del Instituto de Estudios Oscenses (CSIC), 1953. Janini, J., *Manuscritos Litúrgicos de las Bibliotecas de España*, Burgos, Facultad Teológica del Norte de España, 1977. Calahorra, P., *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVIII)*, Zaragoza, Colección «Aragón», Librería general, 1977. *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII. Organistas, organeros y órganos*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1977. *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII. Polifonistas y ministriles,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978. Lacarra, M. C. y Morte, C., *Catálogo del Museo episcopal y capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara Editorial, 1984. Ruiz Mosquera, J. A. y Sevillano, J., *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona. Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*, Zaragoza, IFC, 1984. Prensa, L., «Noticia acerca del hallazgo de varios códices litúrgico-musicales de los siglos XIII-XIV en Aragón», en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XI, 1-2, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 1995, pp. 445-460. González Marín, L. A. y González Valle, J. V., «Zaragoza. Archivo musical de las catedrales de La Seo y el Pilar», en *Gran Enciclopedia Aragonesa,* apéndice 3, Zaragoza, 1997.

la inteligencia espiritual. Un determinado número de ellos son ya en parte capaces de acceder al sentir espiritual de los evangelios[19].

A partir de los siglos XI y XII, fundamentalmente, irán naciendo en territorio aragonés monasterios de origen extranjero, pero que tendrán fuerte implantación en siglos posteriores, algunos hasta nuestros días. Nos referimos, entre otros, a los monasterios cistercienses de Veruela (1145), Rueda (1184) y Piedra (1195), así como los monasterios femeninos de Casbas (1172), en la provincia de Huesca, y el monasterio de Cambrón (ca. 1208), actualmente en la ciudad de Zaragoza, bajo el patronazgo de Santa Lucía. O, más tarde, las cartujas de Aula Dei (Zaragoza), Lanaja (Huesca), y Cartuja Baja (Zaragoza). O el monasterio jerónimo de Santa Engracia, en Zaragoza… O el monasterio de la Resurrección (Zaragoza), de Canonesas del Santo Sepulcro…[20].

La música en la jornada de un monje

¿De qué manera se aplicaba en la rutina diaria este rico y variado mundo?[21] Ya en el siglo VI san Benito, en cuya *Regula*[22] se inspira todo el monacato posterior, había definido la jornada monástica con tal precisión y sabiduría que se mantendrá así hasta el siglo XX: cómo han de celebrarse los maitines diarios (RB, 9); cómo se hará los domingos (RB, 11); cómo el oficio de Laudes (RB, 12); de qué manera se han de celebrar los oficios divinos durante el día (RB, 16); cuántos salmos se han de cantar en esas mismas horas (RB, 17)…

La propia tradición de una Orden –benedictina, cisterciense, cartuja, etcétera–, y, por otro lado, el profundo amor a la herencia recibida que anida en el seno de las comunidades medievales, condiciona su práctica litúrgico-musical. Esta realidad es patente en la organización de los tiempos y los espacios que se les asigna. Valga como ejemplo los dos contextos diferentes –y quizá extre-

[19] *Vid.* Bernard, Ph., *Du chant romain… op. cit.*, p. 737.

[20] La Orden, nacida al amparo de la conquista de Jerusalén en 1099, tendrá dos Capítulos en España: Calatayud, de canónigos (hoy desaparecido) y el Monasterio de la Resurrección, de Canonesas, en Zaragoza. *Vid.* Prensa Villegas, L., «Hacia una recuperación de la Liturgia de la Orden del Santo Sepulcro», en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, IX-1, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993; y «Fuentes básicas para la recuperación de la Liturgia de la Orden del Santo Sepulcro», en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, IX-2, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993.

[21] Prensa Villegas, L., «Cómo se vivía el canto litúrgico en los monasterios: una aproximación». En *Los Monasterios Aragoneses. Actas de las IV Jornadas de Canto Gregoriano*, Institución «Fernando El Católico», 2000.

[22] *Vid. La Regla de San Benito.* Ed. de G. M. Colombás e I. Aranguren, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

mos– que ofrecemos: la vida en soledad de la Cartuja y la vida absolutamente comunitaria del Císter[23].

En la Cartuja[24]

«Antes de medianoche (a la hora establecida) el sacristán da la primera campanada de vigilia. Antes del segundo toque los monjes se preparan, en sus celdas, y rezan con devoción los Maitines de la Virgen; a continuación, ejercicios espirituales.

Tras el segundo toque para Maitines, todos se dirigen a la iglesia con lentitud, pero antes de que se agote el toque. Lo mismo sucederá en la Misa conventual y en la Tertia de los Domingos y días solemnes. El rezo de las Horas del día en las celdas se acompaña de un tiempo ajustado y razonable de campana (figura 6).

Justo antes de Laudes hay una pausa para que el Presidente dé la señal de empezar con el "Dios mío, ven en mi auxilio".

Tras Laudes se dan rápidamente tres toques para que se rece individualmente las tres "Avemarías", en veneración de la Encarnación del Señor. Lo mismo debe hacerse por la mañana, al mediodía y por la tarde.

Se rezan en la celda Laudes de la Virgen y después hay que volver a acostarse para no prolongar las vigilias en exceso.

A la hora conveniente se toca a Prima del día, y se reza ésta en la celda precedida por la Prima de Beata. Se escuchan los tres toques para el *Angelus.*

Hay una hora entre el toque de Prima y el de Misa conventual para meditar, orar o la *lectio divina.* Las Tercias, tanto de Beata como del día, se dirán en la celda antes o después de la misa conventual, según la costumbre de la

[23] Maître, C., *La réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique*, Citeaux, Studia et Documenta, Volumen VI, Beernem, De Windroos, S. A., 1995.

[24] Así aparece descrito en los *Estatutos Cartujanos,* por los que se rigen todos los monjes y monjas que, a imitación de san Bruno, han adoptado el eremitismo como forma de vida. Para una información detallada y rigurosa puede consultarse E. Barlés Báguena: «Unas notas sobre la orden cartujana y su arquitectura (ss. XI-XVIII)», en *Los monasterios aragoneses…, op. cit.*, pp. 125-164. La información que ofrece la prof. E. Barlés, así como su abundante biblografía, tienen un indudable interés por tratrarse de una de las más cualificadas especialistas en el «cerrado» mundo de la Cartuja. De igual modo, para entender en profundidad este tipo de vida tan desconocido es ineludible ver el magnífico documental de Philip Gröning, exhibido en los cines el año 2005. Fueron necesarios casi 20 años para hacerlo realidad, pues en 1984 se hizo la propuesta a los monjes de la Grande Chartreuse (Francia), que declinaron entonces la invitación «porque era demasiado pronto y había que esperar». Ese momento llegó y hoy puede verse un testimonio único de la vida de la Cartuja.

Casa. Las Misas rezadas se celebrarán tras la Misa conventual o, si lo consiente el Prior, en otro momento (figura 7).

Tras la Eucaristía, los monjes vuelven a la celda para ejercicios espirituales, y al cabo de media hora pueden realizar también trabajos manuales.

Dado el toque de Sexta, los monjes rezan en su celda la de Beata y la del día, y comen a la hora señalada, salvo que sea Cuaresma (se come más tarde). A partir del mediodía, otro toque para rezar las Nonas de la Beata y del día.

En las vigilias de Navidad, Ascensión, Pentecostés, san Juan Bautista, san Pedro y san Pablo, Asunción de la B.V. María y Todos los Santos, se puede cantar la Misa antes de Vísperas, para disponer durante estos días de preparación de mayor soledad.

Para Vísperas o sacrificio vespertino de alabanza se da en primer lugar un breve toque, para que los monjes se preparen y recen Vísperas de Beata. A continuación del segundo toque del sacristán, los monjes acuden a la iglesia, y van tocando uno tras uno la campana hasta que el Presidente haga una señal.

De Vísperas a Completas se dedican a ejercicios espirituales estudios sagrados. Se cena a la hora indicada.

Después del toque del *Angelus,* se debe dedicar como mucho una hora al rezo de Completas y acostarse pronto, pues dormir bien es esencial para acudir descansados a las santas vigilias.

Hasta aquí la jornada de un día de diario, ferial. Pero los domingos y días de solemnidad hay ciertas variaciones:

Se canta en el coro Tercia, Sexta y Nona; se reza en las celdas cada una de las Horas de Beata antes del correspondiente del día litúrgico. Tras Tercia, la Misa conventual. Las Misas rezadas se celebrarán según la costumbre de cada Casa. Al reunirse para cantar Sexta y Nona tocará cada uno la campana.

Estos días los hermanos no trabajan. La unidad de los cartujos se manifiesta de un modo peculiar: todos asisten a todo el Oficio del día y toman la comida en el refectorio. El cocinero previene el menú, de tal modo que él y sus ayudantes puedan asistir a la Misa conventual. También asistirán todos a las primeras Vísperas de las solemnidades y a las primeras de los domingos (aunque esto último es libre para los donados). El Viernes Santo los hermanos no trabajan y participan en la función litúrgica (figura 8).

Los días con sermón se reúnen todos en el Capítulo tras el toque para las primeras Vísperas; a continuación se entra a la iglesia a cantar Vísperas. También puede hacerse el sermón antes de la Misa conventual.

Tras cantar Sexta se acude al refectorio (cabeza cubierta), a alimentarse espiritual y corporalmente. El que celebró la Misa conventual o presidió la conce-

lebración bendecirá las mesas. Después de la comida se va a la iglesia recitando un salmo, y una vez allí se dicen las preces de acción de gracias. Se vuelve a la celda.

Los domingos y solemnidades fuera de Cuaresma, tras la Nona del día se reúnen en el Capítulo para oír la lectura. El Vicario lee la Carta del Capítulo General y la de la Visita, los días establecidos. Los domingos, o el lunes si la víspera no hubo Capítulo, el sacristán leerá los nombres de los difuntos cuyo aniversario sucede durante la semana. Esta lectura sólo debe hacerse hasta el decimoquinto año tras la muerte, salvo orden del Prior en contrario. Finalmente el sacristán lee lo que el Presidente ha ordenado para la semana, y se ofrece a los monjes del claustro un coloquio fraterno en el lugar de siempre.

Los hermanos se reúnen todos los domingos, con los padres o en otro lugar, según la costumbre de la Casa. Una vez al mes hay recreación, y, a voluntad del Prior, en toda solemnidad fuera de Cuaresma aquellos que lo deseen.

En solemnidades de Pascua, Pentecostés y Navidad, la Nona del día se dice en las celdas, y estos días no habrá Capítulo ni recreación, en honor de tan grandes solemnidades.

En la solemnidad de Cuaresma se canta Sexta en la Iglesia más tarde, y de ahí al refectorio. La Nona se reza en soledad».

En el Císter[25]

A diferencia de la vida eremítica de la cartuja, en los monasterios cistercienses todo se realiza en común: es cenobítica. Aparece así reflejada ya en la primera redacción de los usos cistercienses (las *Consuetudines* o también *Usus cistercienses*), cuyo origen se remonta a los inicios de Císter, puede datarse alrededor de los años 1130-1135 (Manuscrito 1711 de la biblioteca municipal de Trento). En la tradición cisterciense estas *Consuetudines* se llaman *«Eclesiastica Officia»*. En ellas se describe en todos sus pormenores y se regula la jornada concreta monástica y litúrgica, de modo que constituyen una de las más importantes fuentes de información para la vida de los primeros cistercienses. Su preparación, estructura y celebración aparecen en todos sus ámbitos: la liturgia de las horas –como en la Regla de Benito, siete veces al día y una vez de noche–, la Liturgia de la Misa, diversos Sacramentos –confesión, unción de los enfermos–, ritos monásticos –iniciación al noviciado, profesión, exequias–, consagraciones y bendiciones y la liturgia doméstica monástica –capítulo de la mañana,

[25] El horario cisterciense en los siglos XII, XIII y XIV según Altermatt, A. M., *La liturgia (Oficio Divino), centro de la existencia monástica,* Roma, 2001 (*pro manuscripto*).

oración en las comidas, etc.–. Aquí se encuentra también una descripción exhaustiva del rito de la Misa cisterciense -*Ordo Missae.* Los monjes del Císter, por otra parte, parecen haber mantenido, desde su fundación, el sistema difundido en el monacato tradicional benedictino de entonces: la misa conventual y privada diariamente, aunque con cierta libertad.

	Solsticio de verano final de junio	Dos meses después 20-25 agosto	OBSERVACIONES
Levantarse	1:45	2:40	
Vigilias	2:00	2:50	
Fin de las Vigilias	3:00	4:00	
Intervalo	Minutos	Minutos	
Laudes	3:10	4:10	Salida del sol (primera hora)
Fin de Laudes	3:45	4:50	Seguido de Pr. 15 m. aprox. Seguido de Capítulo.
Intervalo	4:00	5:00	
Prima			Media hora
Capítulo	4:40	5:40	Antes de terminar la tercera hora
Trabajo	7:15	7:45	(Cuarta hora) seguido de Tercia
Fin del trabajo			
Intervalo	7:45	8:15	*«Usque ab horam quasi sextam»*
Tercia	8:00	8:30	
Misa	8:50	9:15	Seguido de Sexta
Fin de la Misa	8:50	9:15	Poco antes de la mitad de la hora octava
Lectio	10:40	10:50	Mediante la octava hora
Sexta	10:50	11:00	Seguido de Nona
Comida	11:30	11:40	
Fin de la comida	13:45	13:30	Hacia el final de la décima hora
Descanso	14:00	13:45	Aproximadamente 30 min.
Despertar	14:15	14:00	Durante la undécima hora
Nona	14:30	14:15	
Trabajo			
Fin del Trabajo			Incluido el oficio de difuntos
Intervalo			
Vísperas	18:00	17:00	
Final de Vísperas			
Cena	18:45	17:45	
Fin de la cena	19:15	18:15	Primera hora de la noche
Intervalo	19:30	18:30	
Lectura antes de Completas	19:50	18:50	
Descanso	20:00	19:00	

En efecto, el monacato cisterciense comienza con una reforma litúrgica[26], alrededor de la cual se articula el resto de las actividades diarias. Y esta misma reforma conducirá a una revisión de todo el repertorio musical utilizado en Citeaux y en todos los monasterios que siguen su regla[27], reforma que dará lugar a importantes modificaciones en las melodías gregorianas (figura 9).

Los códices sonoros

Los centros monásticos, así como los cabildos catedralicios de Zaragoza, Huesca (figura 10), Tarazona (figura 11), Roda de Isábena, o parroquias con importante patrimonio, como Munébrega (Zaragoza) (figura 12), y otros centros de producción serán los testigos de un espectacular crecimiento codicológico y musical, cuyo rastro todavía es posible seguir en los archivos existentes en Aragón.

El trabajo de los copistas y cantores aragoneses consistirá fundamentalmente en reproducir con la mayor fidelidad la tradición musical llegada, como ya se ha dicho, de más allá de los Pirineos (figura 13).

Las aportaciones nuevas a este rico tesoro serán locales, fundamentadas sobre todo en las fiestas propias de cada iglesia o región, o en las necesidades del momento. El estudio de estos códices indica con claridad que se mantienen fieles al legado recibido (figura 14).

Como no podía ser menos, en todos los códices encontramos los mismos esquemas y fórmulas de la liturgia romana, según aparecen en los códices del resto de Europa, y que han sido estudiados en profundidad por Dom Hesbert en sus dos magnas obras: *Corpus Antiphonalium Officii* y *Antiphonale Missarum Sextuplex*[28].

[26] *Vid*. Prensa Villegas, L., «Los cantorales del real Monasterio Cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)», en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología,* XIV, 2, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico», 1999.

[27] *Vid*. Altermatt, M., *La liturgia (Oficio Divino), op. cit.* En Aragón queda un único testimonio de la vida cisterciense en el monasterio femenino de Santa Lucía (Zaragoza). El resto de monasterios son impresionantes testigos artísticos, pero vacíos y mudos.

[28] Hesbert, Dom R. J., *Antiphonale Missarum Sextuplex,* Roma, Herder, 1935; reeditado en 1985 en Herder Fribourg en Brisgau; y *Corpus Antiphonalium Officii,* (6 volúmenes), Roma, Herder, 1963-1979.

CANTOS PARA LA MISA[29]

Estos códices, los más antiguos conocidos, transmiten la tradición litúrgico-musical referente a la misa[30]. Tienen una gran uniformidad en la estructura de aquellas partes que componen el *propio*: *Introito*, *Gradual*, *Alleluia*, *Ofertorio* y *Comunión*. A veces falta el *Alleluia* (ferias de Cuaresma, vigilias), que es sustituida por un *Tracto* (septuagésima y cuaresma). Otras veces aparecen incluso dos graduales o cuatro, pero es excepcional. Tras los estudios de Dom Hesbert, el *Sextuplex* se ha convertido en obligada referencia: si una pieza aparece en él, se la considera auténtica o del primitivo fondo gregoriano.

Pero además están las piezas que componen el *ordinario*, que se nos han transmitido en libros distintos, conocidos como *troparios: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*. Las distintas tipologías del manuscrito medieval[31] hacen patente la necesidad de codificar el rico y complejo mundo litúrgico.

En los códices aragoneses se observa, como no podía ser menos, una correspondencia casi total con los manuscritos del ya mencionado *Sextuplex*.

CANTOS PARA EL OFICIO DIVINO[32]

Como ya se ha dicho, en el siglo VI, en la *Regula Sancti Benedicti*, aparece perfectamente organizado el canto de las distintas horas, a lo largo de la jorna-

[29] – Cantatorium de Monza (segundo tercio del siglo IX), conservado en el tesoro de la Catedral.

– Antifonario de Rheinau (hacia 800), codex Rh. 30 de la Biblioteca Central de Zurich.

– Antifonario de Mont-Blandin (s. VIII-IX), codex 10127-10144 de la Biblioteca Real de Bruselas.

– Antifonario de Compiègne (segunda mitad del siglo IX), codex lat. 17436 de la Biblioteca Nacional de París.

– Antifonario de Corbie (hacia 853), codex lat. 12050 de la misma Biblioteca.

– Antifonario de Senlis (finales del siglo IX), codex 111 de la Biblioteca Sainte-Geneviève de París.

[30] Acerca de la génesis y estructura de la misa pueden consultarse dos obras fundamentales de Jungman, J. A., *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*. París: Ed. Montaigne, 1950; *Histoire de la prière chrètienne*. París: Fayard, 1972.

[31] Huglo, M., *Les livres de chant liturgique*. Typologie des sources du moyen âge occidental, 52. Turnhout-Belgium: Brepols, 1988.

[32] Dom Hesbert, en el *Corpus Antiphonalium Officii, Rerum Ecclesiasticarum Documenta* (Series Major, fontes, 6 vol. Roma, 1963-1979) , conocido como CAO, hace un estudio comparativo entre seis manuscritos de origen catedralicio o secular y seis de tradición monástica:

TRADICIÓN CATEDRALICIA:

– Antifonario de Compiègne (segunda mitad del siglo IX), París, Bib. Nat. Lat. 17436.
– Antifonario de Durham (siglo XI), Capítulo B. III. 11.
– Antifonario de Bamberg (finales del siglo XII), Bamberg, lit. 23.
– Antifonario de Ivrea (siglo XI), Ivrea, Capítulo 106.
– Antifonario de Monza (comienzos del siglo XI), Capítulo c. 12.75.
– Antifonario de Verona (siglos XI), Capítulo XCVIII.

da monástica: *maitines*, durante la noche; *laudes*, al clarear el día; *prima y tertia,* antes de iniciar el trabajo de la mañana; *sexta*, hacia el mediodía; *nona,* hacia las tres de la tarde; *vísperas*, al caer el sol; y *completas*, antes de retirarse a descansar[33].

No aparece en el oficio divino[34] la misma uniformidad de la misa; su diversificación es mayor, porque desde el principio se sigue dos tradiciones distintas. En maitines, por poner un ejemplo, en la tradición catedralicia hay tres nocturnos con tres antífonas y tres responsorios, mientras que en la tradición monástica hay también tres nocturnos, pero los dos primeros con seis antífonas y cuatro responsorios, y el último con una antífona y cuatro responsorios (figura 15)[35].

Cuanto se ha dicho de los libros de la misa vale para los del Oficio. En efecto, los copistas aragoneses, al igual que sus contemporáneos de Europa, se darán a la copia de bellos códices para cantar, hermosas piezas que fijar sobre el pergamino. De este modo, los copistas traducían a un lenguaje corpóreo la inmaterialidad de un repertorio centenario, cuya pervivencia tenían ellos en sus manos. Del amor a la tradición recibida y de la fidelidad en la transmisión da ya cuenta Carlomagno: *Que todo el clero aprenda bien el canto romano... según ordenó nuestro padre, el rey Pipino de feliz memoria, cuando abolió el rito galicano por la armonía con la Santa Sede y la concordia de la santa Iglesia* (figura 16)[36].

Música del alma

¿De qué manera se ejecutaba el canto contenido en los manuscritos?[37] ¿Quiénes eran sus principales intérpretes? ¿Cuál debía ser la actitud de los cantores?[38]

Tradición monástica:

– Antifonario de Hartker (s. x-xi), San Galo, 390-391.
– Antifonario de Rheinau (s. xiii), Zurich, Zentralbibliotehek, Rh. 28.
– Antifonario de Saint-Denis (s. xiii), París, Bib. Nat. Lat. 17296.
– Antifonario de Saint-Maur-les-Fossés (s. xii), París, Bib. Nat. Lat. 12584.
– Antifonario de Silos (s. xi), Londres, British Museum, add. 30850.
– Antifonario de Saint-Loup de Benevento (finales del siglo xii), Benevento, Capítulo, V. 21.

[33] En el anexo 1 se ofrece un esquema de la organización del Oficio Divino, que se corresponde con el descrito por san Benito. Esta estructura ha recorrido los siglos prácticamente idéntica hasta el Concilio Vaticano II, en los años 60.

[34] *Vid*. Salmon, P., *L'office divin au Moyen Age,* París, Edit. Du Cerf, 1967.

[35] En el anexo 1 puede obtenerse una visión de conjunto del desarrollo de la liturgia a lo largo de la jornada monástica.

[36] *Vid*. Corbin, S., *L'Église à la conquête de sa musique*. París, Gallimard, 1960, p. 217.

[37] Los siempre interesantes y preciosos comentarios a las obras gregorianas efectuados por el que fue maestro de coro de Solesmes, Dom J. Gajard, aparecen recogidos en *Les plus belles mélodies grégoriennes commentées par Dom Gajard*, Solesmes, 1985.

[38] Gerold, T., *Les Péres de l'Eglise et la musique*, Strasbourg, Im. Alsacienne, 1931.

San Jerónimo, en su Comentario a la Epístola a los Efesios, llega al corazón de la cuestión:

> Debemos cantar y salmodiar y alabar a Dios más con nuestro corazón que con nuestra voz: éste es el sentido de «cantar en vuestros corazones al Señor» [*cantantes... in cordibus vestris...*] Que los adolescentes lo sepan; que todos aquellos cuyo oficio es salmodiar en la iglesia lo sepan: se debe cantar a Dios no con la voz, sino con el corazón. No como los actores de teatro, que cuidan su garganta y su faringe con pociones suavizantes para hacer escuchar melodías y cantos de teatro en el santuario, sino con temor, en la práctica y conocimiento de las Escrituras. Un hombre, sea cual fuere, si está provisto de buenas obras, es un buen chantre ante Dios. Que el servidor de Cristo cante para que las palabras que lee parezcan agradables, y no su propia voz[39].

Con nuestro corazón, no con nuestra voz; no como actores de teatro, sino con temor…

Lo cierto es que en los primeros siglos –los más importantes desde el punto de vista de la creación musical– los cantores no necesitaban los libros para realizar su tarea con dignidad. Era la época de la tradición oral: el aprendizaje se hacía memorizando textos y melodías. Se dice que eran necesarios diez años para lograr retener todo el repertorio. En un ambiente tal los códices con notación musical sobraban. Pero a finales del siglo IX, comienzos del X, este mundo de ricas sonoridades hace el tránsito de la memoria oral al bello pergamino y los sonidos adquieren por fin forma física y volumen.

La aparición de la escritura musical será de crucial importancia no sólo para la perpetuación de melodías centenarias, transidas de honda belleza, sino para el florecimiento y desarrollo de otro mundo estético: el de los códices miniados, ricamente iluminados[40]. La belleza sonora irá acompañada en adelante de ricos ornamentos visuales, que completarán su incorpóreo mensaje musical (figura 17).

Una vez fijadas las melodías en el pergamino, los códices servirán como ayuda de los cantores, para ennoblecer y darle más brillo a la liturgia. Ya san Isidoro de Sevilla alertaba acerca de cuáles debían ser sus cualidades:

> Cuán importante es que el cantor se distinga e incluso destaque por su talento, con el fin de acrecentar el placer de quienes le escuchan [...] Su voz no debe ser áspera, ronca o disonante, sino cantarina, dulce, limpia, aguda, sonora y de melodía apropiada a la santa religión. Que no declame como en el teatro, sino que haga prueba de una sencillez cristiana en su canto [...] e imprima a los oyentes una gran compunción[41].

[39] *Vid.* Corbin, S., *L'Église…, op. cit.*, p. 187.

[40] Una muestra significativa, entre otras muchas, puede encontrarse en Falcón Pérez, M. Pilar, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la Catedral de Tarazona. Análisis y catalogación,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.

[41] San Isidoro de Sevilla, *De ecclesiasticis officiis,* II, cap. IX.

Como sugiere san Isidoro, hay una gran diferencia entre el declamar de los actores de teatro y los cantores de la liturgia: los primeros actúan, los segundos viven.

El poder de la Palabra

La fuerza expresiva del canto litúrgico proviene de su núcleo vertebrador: todos los textos están tomados de la Biblia. Se trata, pues, de la Palabra cantada, de sentimientos que se traducen en sonidos. Así lo expresa san Agustín (figura 20)

> ¿Qué es jubilar? No poder expresar la propia alegría mediante palabras y, sin embargo, testimoniar con la voz lo que se experimenta dentro de uno mismo. Esto es lo que se llama jubilar. Obsérvese a quienes jubilan con unas cantilenas cualquiera y se dejan llevar a una alegría profana; a estos, mientras interpretan los cantos con palabras, se les ve exultar con una alegría que la lengua es incapaz de traducir, y jubilar para que la voz exprese los movimientos del alma, que no puede expresar con palabras lo que siente el corazón. Si estos jubilan, arrastrados por una alegría terrenal, ¿no debemos nosotros manifestar mediante el jubilus esta alegría celestial, que no podemos expresar con palabras?[42].

Los códices, la música contenida en ellos, los ritos en ellos descritos, todo para expresar lo que las palabras no pueden hacer.

En efecto, su característica más importante consiste en ser una música vocal, sin adornos ni acompañamiento de instrumentos. Su finalidad es dar al texto todo el realce, toda la belleza posible. Es, en definitiva, la sublimación de la palabra. Pero no de cualquier palabra, sino de la palabra contenida en la Biblia, es decir, la palabra de Dios revelada.

Esto hacía que tuviera un tratamiento especial. Los compositores medievales, tras saborear la palabra, sentían la necesidad de manifestar su belleza y su capacidad de expresión mediante el canto, y de sus corazones brotaba la melodía, la música. En tanto respeto y amor la tenían, que muchos escritos –leyendas medievales– hablaban del Espíritu Santo como autor directo de las piezas gregorianas. Por eso, también, la iconografía de la época representa a san Gregorio Magno –supuesto autor– escribiendo las melodías al dictado de una paloma (Espíritu Santo). Evidentemente, se trata de una leyenda, pero refleja la alta inspiración que subyace en cada una de las composiciones medievales (figura 18).

De este modo, la vida litúrgica en los monasterios e iglesias medievales se iba jalonando con acciones vivas, especie de espectáculo religioso, que llenaba el corazón de los creyentes de alegría y de deseos de vivir con más intensidad el día a día, nada fácil en esta época.

[42] *Enarratio in Ps. 94.*

En definitiva, podían experimentar toda la riqueza de matices del canto gregoriano: cantos para la alegría desbordante, para tiempos de tribulación, para la paz y para la guerra, para el amor y para la decepción, para la esperanza y para la espera. Para cada sentimiento humano había y hay una respuesta hecha música, que ha perdurado desde el inicio hasta nuestros días.

Es muy expresiva al respecto la descripción que hace san Gregorio Magno de la muerte de Romula:

> De repente, en la plaza, dos coros de salmodiantes se detuvieron delante de la puerta de la celda; como podía escucharse por las voces, los hombres cantaban el salmo, y las mujeres respondían con el estribillo. Mientras que, ante la puerta de la celda, se celebraban así las exequias celestiales, la santa alma de la enferma fue liberada de su carne. Fue conducida al cielo, y a medida que los coros de los salmodiantes iban subiendo, la salmodia era cada vez más dulce hasta que el sonido de la salmodia en la lejanía se apagó y con ella se disipó la suavidad del perfume[43] (figura 19).

Melodías de ayer para hoy

En cada una de las obras gregorianas hay emociones, sentimientos, amor, esperanza, desolación, miedo, angustia, alegría, tristeza y, sobre todo, vida; una vida que bulle y late por doquier. En cualquiera de las piezas –antífonas, graduales, responsorios, tractos– encontramos un sentimiento hecho música. Por eso en los códices gregorianos podemos encontrar oscuros e impetuosos ríos musicales, a través de cuyas aguas se puede vislumbrar siquiera un asomo de la estética del dolor, de la desazón, de la desolación (*Responsorio gradual: Sederunt*). Sufrimiento y dolor, sí, pero bellamente expresado en música. Podemos cruzar también por jardines salvajes y enmarañados, en cuya espesura resuena el reproche (*Antífona de comunión: Tanto tempore)* y el misterio (*Antífona de Introito*: *terribilis est*). Podemos bordear confusos precipicios, al final de los cuales se asoma la refulgente luz del éxtasis (Salmo *Miserere*). Podemos alcanzar las cumbres más encrespadas, y en ellas ser transfigurados (*Alleluia, Pascha nostrum*). Podemos hallar reposo en los magníficos palacios del rey, donde escucharemos la voz de su amada (*Nigra sum, sed formosa*). Y, finalmente, en las iglesias abaciales podemos asistir al esplendor del teatro que, a fuerza de vivirse, se confunde con la misma vida (*Los discípulos de Emaús, Tres Reges Magi*)[44] (figura 21).

---

[43] *Vid*. Corbin, S., *L'Église à la conquête*, *op. cit.*, p. 124.

[44] *Vid*. Prensa Villegas, L., «La estética musical en el medievo cristiano o un viaje estético a las formas musicales gregorianas», en *Revista Española de Filosofía Medieval.* SOFIME, n.º 6, Zaragoza, 1999.

Se hizo la noche y las voces se apagaron

Llegamos al final de nuestro recorrido (figura 22). De igual modo que san Jerónimo entrega su obra a Marcela, los monjes, monjas y clérigos aragoneses nos han desvelado, siquiera parcialmente, la riqueza sonora que albergan las bóvedas de sus iglesias, desde las más sencillas a las más majestuosas; el inmenso caudal de sonoridades que conservan en los anaqueles de sus *scriptoria*; las centenarias melodías que constituyen su memoria.

> Si cantar es propio de quien ama, la alegría de este amor está inscrita en los folios que, a través de mil calamidades, han logrado sobrevivir, sea cual fuere su belleza o su pobreza. Estos códices nos ofrecen todavía hoy lo que los hombres sentían en lo más profundo de su corazón, cuando pasaban horas cantando en las basílicas carolingias, las grandes iglesias abaciales románicas, las espléndidas catedrales góticas. Gracias al manuscrito podemos vibrar con ellos y participar en su mismo gozo[45].

Se hizo la noche, las voces se apagaron, pero los sonidos siguen moviendo el corazón.

[45] Hourlier, J., *La notation musicale…, op. cit.*, prefacio.

ANEXO 1

AD MATUTINUM
Invocación inicial:
Domine, labia mea aperies
Invitatorio y Salmo 94
Himno
[Nocturno I]
Antífona 1
Salmo 1(+ repet. Antífona)
Antífona 2
Salmo 2 (+ repet-Antífona)
Antífona 3
Salmo 3 (+repet. Antífona)
Versículo + respuesta
Pater noster
Absolución
Bendición
Lectura 1
Responsorio 1
Bendición
Lectura 2
Bendición
Responsorio 2
Bendición
Lectura 3
Responsorio 3

[II Nocturno]
Antífona 4
Salmo 4 (+ repet. Antífona)
Antífona 5
Salmo 5 (+repet. Antífona)
Antífona 6
Salmo 6 (+ repet. Antífona)

Versículo + respuesta
Pater noster
Absolución

Bendición
Lectura 4
Responsorio 4
Bendición
Lectura 5
Responsorio 5
Bendición
Lectura 6
Responsorio 6

[III Nocturno]
Antífona 7
Salmo 7 (+ repet. Antífona)
Antífona 8
Salmo 8 (+ repet. Antífona)
Antífona 9
Salmo 9 (+ repet. Antífona)
Versículo + respuesta

Pater noster
Absolución
Bendición
Lectura 7
Responsorio 7
Bendición
Lectura 8
Responsorio 8
Bendición
Lectura 9
Responsorio 9 *(+ Gloria)*
Himno Te Deum (a veces pro responsorium IX)
Oración
Formulas de despedida
Dominus vobiscum
Benedicamus Domino
Fidelium animae

IN LAUDIBUS
Invocación inicial
Deus in adiutorium meum
Antífona 1
Salmo1 (+ repet. Antífona)
Antífona 2
Salmo 2 (+ repet. Antífona)
Antífona 3
Salmo 3 (+ repet. Antífona)

Antífona 4
Salmo 4 (+ repet. Antífona)
Antífona 5
Salmo 5 (+ repet. Antífona)
Capitulum *[=Lectio brevis]*
Responsorio breve *(sólo fiestas)*
Himno
Versículo *brevis* + respuesta
Antíf. *ad Benedictus*
Cántico *Benedictus*
Antíf. *(repetición)*
Kyrie eleison
Pater noster
Preces
Oración final
Dominus vobiscum
Benedicaus Domino
Fidelium animae

AD PRIMAM
Invocación inicial:
Deus in adiutorium
Himno: *Iam lucis orto sidere*
Antífona a los 3 salmos
Salmo 1
Salmo 2
Salmo 3
Antífona *(repetición)*
Capitulum *[lectura brevis]*
Responsorio breve
Versículo y respuesta
Oración final
Fórmulas de despedida:
Dominus vobiscum
Benedicamus Domino
Fidelium animae

AD TERTIAM
Invocación inicial:
Deus in adiutorium
Himno: *Nunc, Sanctae, nobis, Spiritus*
Antífona a los 3 salmos
Salmo 1
Salmo 2
Salmo 3
Antífona *(repetición)*
Capitulum *[lectura brevis]*
Responsorio breve
Versículo y respuesta
Oración final
Dominus vobiscum
Benedicamus Domino
Fidelium animae

AD SEXTAM
Invocación inicial:
Deus in adiutorium
Himno: *Rector potens, verax Deus*
Antífona a los 3 salmos
Salmo 1
Salmo 2
Salmo 3
Antífona *(repetición)*
Capitulum *[lectura brevis]*
Responsorio breve
Versículo y respuesta
Oración final
Fórmulas de despedida:
Dominus vobiscum
Benedicamus Domino
Fidelium animae

AD NONAM
Invocación inicial:
Deus in adiutorium
Himno: *Rerum Deus tenax vigor*
Antífona a los 3 salmos
Salmo 1
Salmo 2
Salmo 3
Antífona *(repetición)*
Capitulum *[lectura brevis]*
Responsorio breve
Versículo y respuesta
Oración final
Dominus vobiscum
Benedicamus Domino
Fidelium animae

AD VESPERAS
Invocación inicial: *Deus in adiutorium*
Antífona 1
Salmo 1 (+ repet. Antífona)
Antífona 2
Salmo 2 (+ repet. Antífona)
Antífona 3
Salmo 3 (+ repet. Antífona)
Antífona 4
Salmo 4 (+ repet. Antífona)
Antífona 5
Salmo 5 (+ repetición Antífona)
Capitulum *(lectura brevis)]*
Responsorio breve
Himno
Versículo *y respuesta*
Antif. *ad Magnificat*
Cántico *Magnificat.*
Kyrie eleison – Preces - Pater noster
Oración final
Fórmulas de despedida:
Dominus vobiscum
Benedicamus Domino
Fidelium animae

IN COMPLETORIO
[Acto penitencial]
V/. *Converte nos* R/. *Et averte iram tuam*
Invocación inicial: *Deus in adiutorium*
Antífona a los 4 salmos
Salmo 1
Salmo 2
Salmo 3
Salmo 4
Capitulum *[Lectio brevis]]*
Responsorio breve
Himno: *Te lucis ante terminum*
Versículo y respuesta
Antífona *ad Nunc dimittis*
Cántico *Nunc dimittis* (+ rept. Antífona)
Kyrie + *Pater noster* + *Preces*
Absolución + Preces
Oración final

ANEXO 2

Hay innumerables grabaciones de canto gregoriano en Aragón, España, Europa y en todo el mundo. Aquí sólo se mencionan las realizadas en la Abadía de San Pedro de Solesmes (Francia), por ser el principal impulsor de la recuperación del canto litúrgico en el mundo, desde mediados del siglo XIX. Sus trabajos de investigación y transcripción se han ido materializando en soporte sonoro a lo largo de los años, y constituyen hoy una referencia inexcusable para todos los estudiosos y amantes de la música litúrgica medieval (http://www.solesmes.com).
También se hace referencia, por tratarse de una aportación local, a algunas grabaciones del grupo aragonés Schola Gregoriana Domus Aurea
(http://www.amigosgregoriano.com).

1. Abadía de San Pedro de Solesmes (Francia)

1952-1978 (dom Joseph Gajard -1952-1970- y dom Jean Claire -1972 et 1978-)

- Avent, Noël – Ëpiphanie – Baptême.
- Carême – Rameaux.
- Jours Saints.
- Pâques.
- Dimanches après Pâques.
- Ascension – Pentecôte – Trinité.
- Fête – Dieu.
- Christ-Roi.
- Vierge Marie.
- Sanctoral 1: S. Pierre – S. Jean-Baptiste – S. Joseph.
- Sanctoral 2: Toussaint – Ste. Cécile – S. Etienne
- Défunts – Dédicace.
- Vêpres et Complies.
- Cantus aeternus.

1979-2007 (dom Jean Claire -1979-1996- et dom Richard Gagné)

- Noël: Messe du jour, Messe de minuit.
- Épiphanie (6 janvier), Présentation (2 février).
- Ténèbres, Gethsemani (Jeudi Saint).
- Golgotha (Vendredi Saint).
- Tombeau (Samedi Saint).
- Pâques et Temps Pascal, Pâques et Messe de Quasimodo.
- Temps pascal.
- Fêtes de Notre Dame.
- Dimanches au fil de l'an (I-III). Les trois premiers dimanches de l'anné liturgique.
- Fêtes de Notre Dame, Messe, Les grandes Antiennes.
- Saint Benoît, Liturgie des Pasteurs, Messe et Office de Saint Benoît.
- Apôtres et Martyrs, et Liturgie des docteurs de l'Église.

– Défunts, Requiem.
– Messe du Jeudi Saint.
– Liturgie Latine.

DVDs

– *Le Chant Grégorien, la parole qui chante.* Initiation au Chant Grégorien, I y II.
– *Le chant mystérieux du silence.*

2. Schola Gregoriana Domus Aurea (Zaragoza)

– *Gregoriano y órgano en Aragón. Siglo XVII: la tradición de La Seo Zaragozana* (1998). Órgano: Jesús Gonzalo López. Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa. Tecnosaga, S.A. Madrid.
– *La práctica musical en el siglo XVI, desde el banco del organista* (2001). Órgano: Jesús Gonzalo López. Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa. Tecnosaga, S.A. Madrid.
– *Música en San Juan de la Peña* (2002). Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa. Aragón-LCD PRAMES. Zaragoza.
– *KASTNER. Música ibero-itálica transcrita por el Profesor Doctor Macario Santiago Kastner* (in memoriam) (2005). Órgano: Rui Paiva. Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa. Institución «Fernando el Católico». Zaragoza.
– *El canto cisterciense* (2007). Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa. Aragón-LCD PRAMES. Zaragoza.

DVDs

– *Tropos-Secuencias-Teatro Litúrgico Medieval* (1997). Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa. Institución «Fernando el Católico». CPA. Zaragoza.
– *Tres Reges Magi* (2000). Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa. Abadía de Santa María de Poblet. Tarragona.



Fig. 1. Monasterio de Alaón (Huesca). Dibujo Teodoro Pérez Bordetas: http://www.aragonesasi.com/monaster/



Fig. 2. *Antiphonale Hispaniae Vetus* (ss. X-XI).



Fig. 3. Prosario-tropario (ss. XI-XII). Archivo de la Catedral de Huesca.



Fig. 4. Notación aquitana sobre una línea roja (s. XIV). Fragmento del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza).



Fig. 5. Cantores en la liturgia (1437). Chantilly. Museo Condé, ms. 1401.



Fig. 6. Oficio de Vísperas en la Cartuja Aula Dei (Zaragoza).

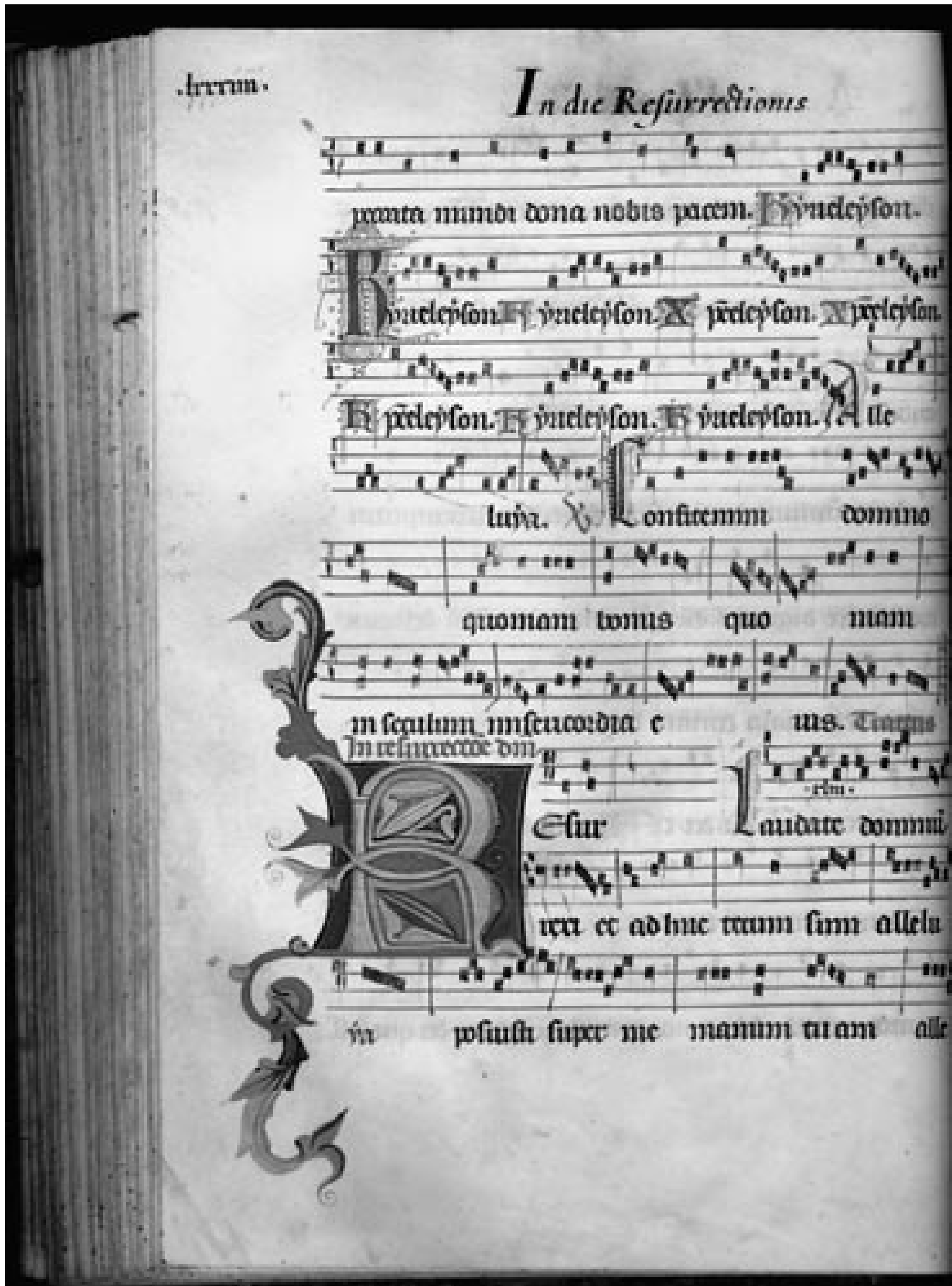


Fig. 7. *Graduale cartusiense* (s. XVI). Archivo de la Cartuja Aula Dei de Zaragoza.



Fig. 8. Cartujos en el Oficio Divino. Martín Ruiz Anglada (1929-2001).



Fig. 9. Monjes cistercienses en la sala capitular.

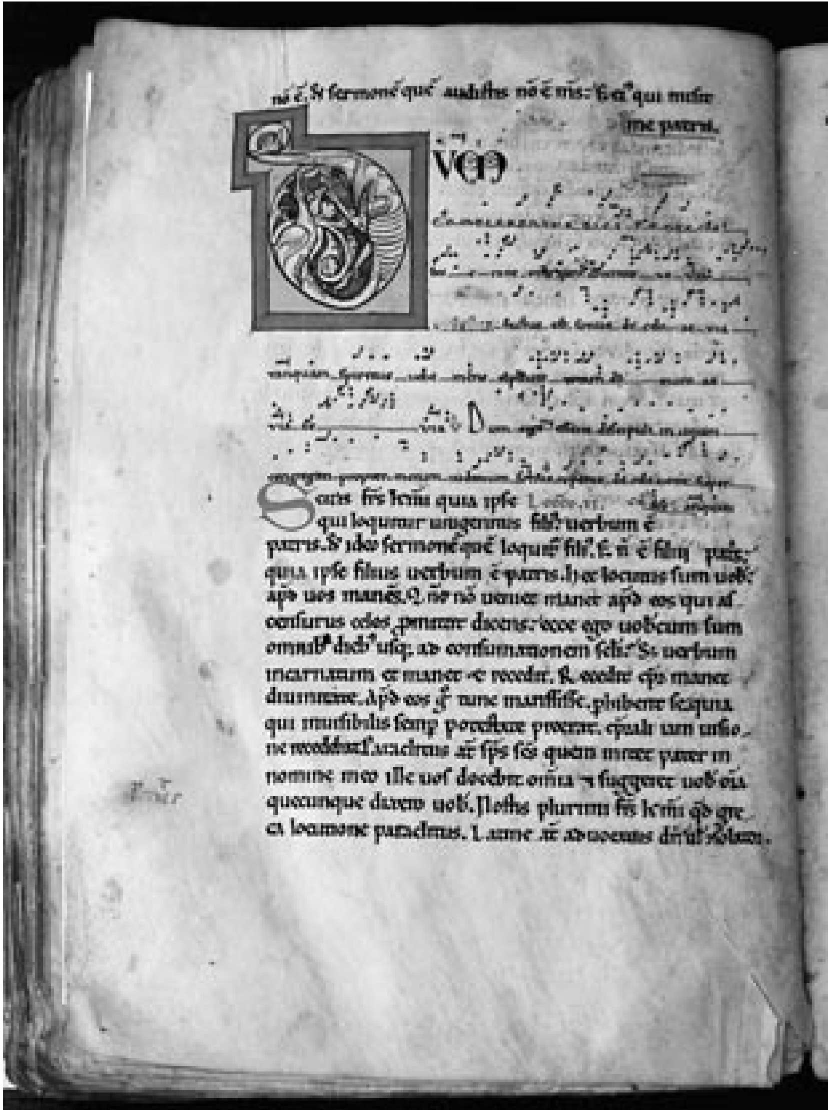


Fig. 10. *Breviarium monasticum* (s. XI). Archivo de la Catedral de Huesca.



Fig. 11. *Antiphonarium cum responsis* (s. XV). Archivo de la Catedral de Tarazona.



Fig. 12. *Rubricarium* (s. XIII). Archivo de la Parroquia de Munébrega (Zaragoza).

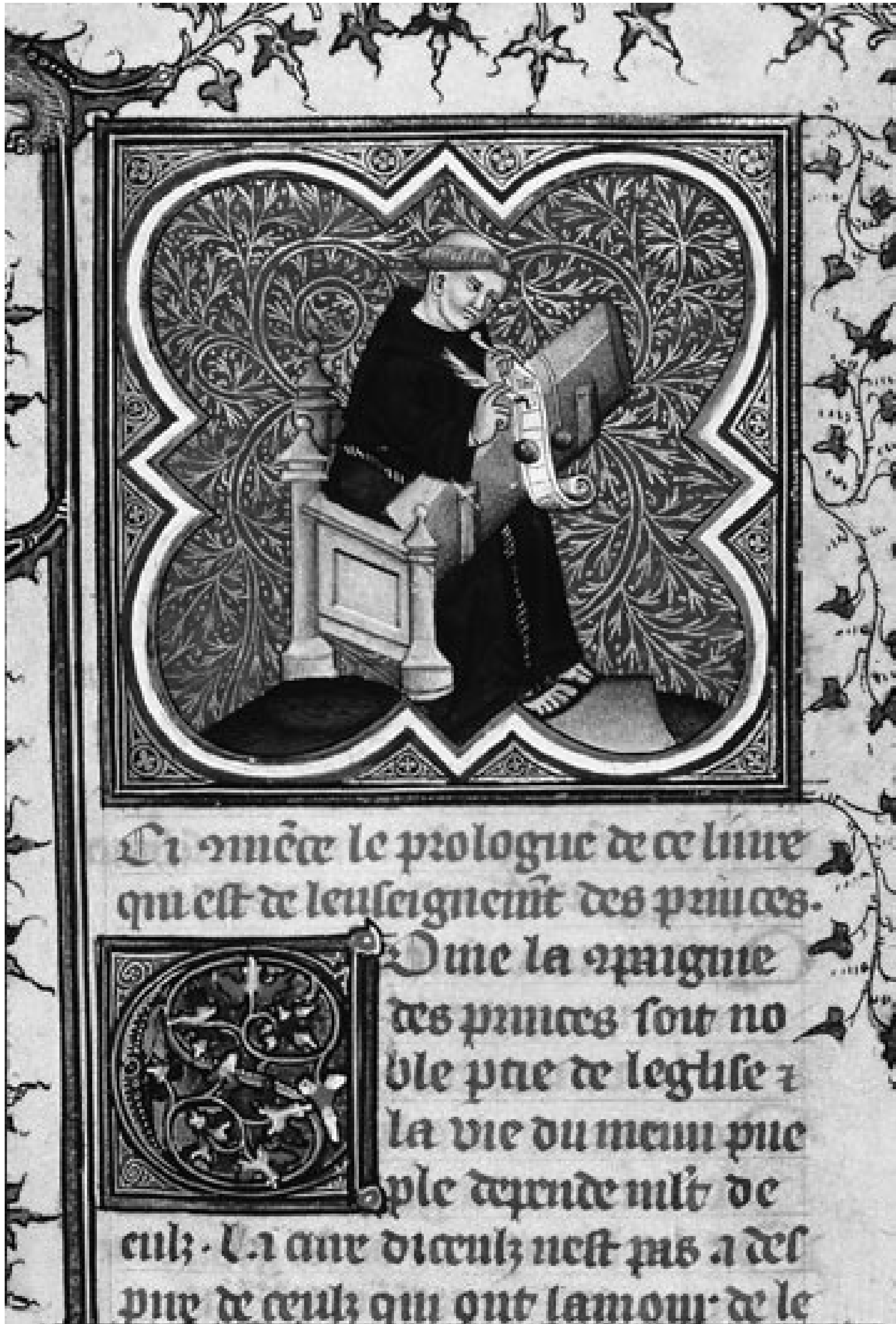
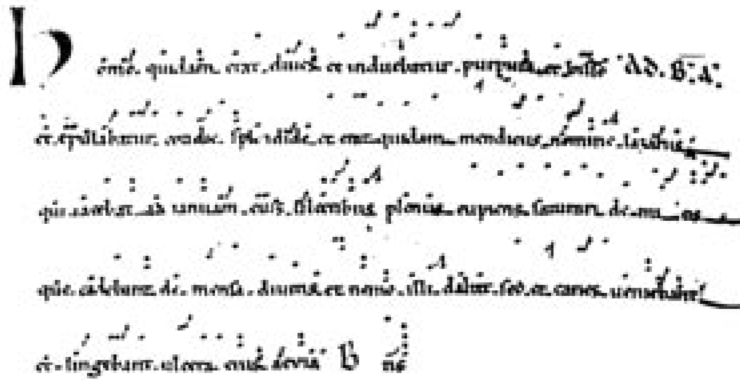
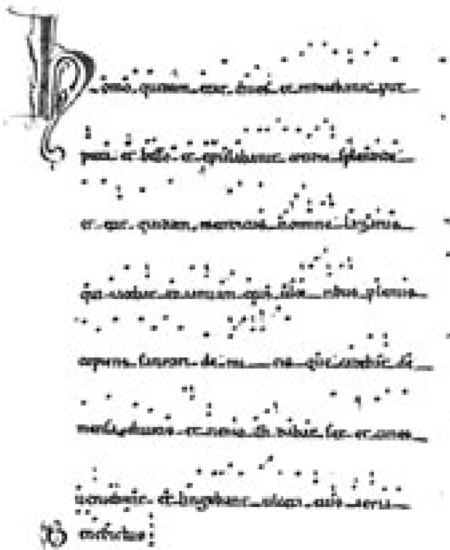


Fig. 13. Monje copista (1372). Besançon, B.m., ms. 0434, f. 001, 434.





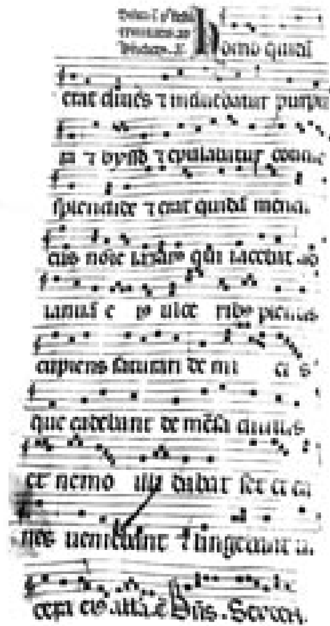


Fig. 14. Tabla comparativa de notaciones: s. XI, ss. XIII-XIV y s. XV.



Fig. 15. Salmodia en un coro de monjas clarisas (s. XV).



Fig. 16. El copista hace entrega de su manuscrito (1110). Rouen, B.m., ms. 1174 (Y14), f. 116, 1174.



Fig. 17. Ludolfo el Cartujo (1506). Lyon, B.m., ms. 5125, f. 005v, 5125.



Fig. 18. San Gregorio y el Obispo Leandro (1100-1150). Dijon, B.m., ms. 0168, f. 005, 168.



Fig. 19. Procesión por el claustro en un monasterio cisterciense.



Fig. 20. San Agustín entregando su Regla (1362). Toulouse, B.m., ms. 0091, f. 121, 91.



Fig. 21. Drama litúrgico *Tres Reges Magi* (s. XII). Schola Gregoriana Domus Aurea. Catedral de Huesca.



Fig. 22. San Jerónimo entrega su obra a Marcela (1100-1150). Dijon, B.m., ms. 0132, f. 001, 132.

I GIULLARI: MUSICA E MESTIERI NEL MEDIOEVO (SECOLI XI-XIV). CENNI STORICI*

GIAMPAOLO MELE

§ 1. I giullari. Vox viva nella cultura medioevale

Il *mare magnum* della tradizione orale nel Medio Evo coinvolge svariati settori della storia della cultura. In particolare, la musica –arte transeunte, per antonomasia– è, per sua propria natura, *vox viva*; diventa *vox mortua* solo allorquando si fissa (e quindi «muore»), nella pergamena, o nella carta. Negli *scriptoria* monastici gran parte della trasmissione del culto e dei canti era solo parzialmente legata ai codici, essendo trasmessi soprattutto grazie alla memoria individuale e collettiva, alla «voce vivente», nella pratica della liturgia. Ma ancora più stretto risultava nel Medio Evo il rapporto tra oralità e scrittura nelle variegate esperienze umane e artistiche (musicali, letterarie, ma non solo), all'interno di quel macrocosmo culturale che oggi definiamo «i giullari».

Da tempo, nuove consolidate tendenze storiografiche (basti pensare solo, per menzionare il caso più noto, alle varie generazioni di studiosi formatisi presso la rivista *Annales*), hanno rivalutato questioni storiche riguardanti la «vita quotidiana»; dal canto loro, musicologi medievisti, specialisti di letterature romanze e medioelatine, storici dell'arte, si sono volti a nuove complesse problematiche sul rapporto tra scrittura e oralità, che coinvolgono una nuova visione «antropologica» della civiltà del Medio Evo, non basata su modelli storiografici astratti.

Forse, esistono pochi settori capaci di coinvolgere diverse discipline medievalistiche interessate alla vita quotidiana, e ai rapporti tra oralità e scrittura, come quelli gravitanti intorno all'arte giullaresca. Le monografie classiche sull'ar-

* Il presente saggio si basa sulla relazione (ampliata) svolta in castigliano, nell'ambito del «Curso sobre *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, Zaragoza, 24-28 de abril de 2007». Di quell'intervento si è parzialmente conservato il tono discorsivo. Si ringrazia la Prof.ssa Maria del Carmen Lacarra Ducay, Direttrice della «Cátedra Goya», della Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C), per la cortese e preziosa collaborazione, durante il Convegno, e la stampa degli Atti.

gomento, ossia quella di Edmond Faral[1] e di Ramón Menendez Pidal[2], restano i principali punti di riferimento nella letteratura scientifica; tali opere, pur resistendo al tempo, coi normali e inevitabili indici di invecchiamento bibliografico e storiografico, vanno rilette alla luce dei nuovi indirizzi medievistici, tesi sempre più a cercare di interpretare, nella filigrana della storia, il valore della *vox viva*, che ci appare spesso sfuggente, e avvolta da una sua propria *aura*, di ardua ricostruzione storico-filologica, soprattutto dal punto di vista musicale.

I dati sulla figura del giullare sono innumerevoli, e soltanto in parte decifrabili storicamente, a causa del valore polisemico della denominazione, non sempre chiara agli stessi uomini del Medioevo, come vedremo nel caso della celebre *Suplicatio* in provenzale di Guiraut Riquier, rivolta nel 1274 al re di Castiglia Alfonso X *el Sabio*. Riguardo alla vastità delle notizie, basti pensare alle cospicue messi di informazioni storiche, spesso sparpagliate anche in autorevoli opere filologiche del passato; un solo esempio: i numerosi ragguagli sui *jograrს* e i *segrers* di area portoghese, nella edizione del C*ancioneiro de Ajuda*[3].

Va poi rimarcata la straordinaria massa di documentazione iconografica; i giullari, condannati sistematicamente da sinodi e decretali, sono sovente raffigurati nelle miniature, non solo dei manoscritti letterari, come ad esempio nel *Roman de Fauvel*, ma anche nelle Bibbie, nei commenti *in Apocalypsim*, quali London, Add. 11695, f. 86[r], nei codici liturgici (specie per l'Ufficio, quali Antifonari, Salteri-Innari), nei *Kalendaria*, e nei testi con canti devozionali. Tra questi, svettano nel panorama europeo le *Cantigas* di Santa Maria, che tramandano anche la principale raccolta di immagini su giullari e strumenti musicali dell'intero Medioevo[4]. Ma l'immaginario collettivo sui giullari penetra anche nelle pitture dei testi per la preghiera più strettamente personale, come i sontuosi Libri d'Ore, nonché in raccolte di interesse «civile», come Statuti comunali, o compilazioni private di varia natura, e non disdegnano di campeggiare in austeri trattati teorici, come il superbo *testimonium* del *De Musica*, di Boezio, con-

[1] *Cfr.* Edmond Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1910 («Bibliothèque de l'École des Hautes Études», publié sous les aupices du Ministère de l'Instruction Publique-Sciences Historiques et Philologiques. Cen quatre-vingt-septième fascicule»). Vedi anche *id.*, *Les arts poétiques du* XII*e et du* XIII*e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1921.

[2] *Cfr.* Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de Historia literaria y cultural*, sexta edición corregida y aumentada, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957 [1.ª ed. 1924].

[3] *Cfr.* Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, 2 voll. [rist. Torino 1966; Hildesheim-New York, 1980], *passim*.

[4] In particolare, *cfr.* Higinio Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. III, Primera parte, Estudio Crítico, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1958, pp. 27-29: *Primera música juglaresca en España.*

servato a Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. V. A. 14. Oltre che nella tradizione codicologica, i giullari animano altorilievi e bassorilievi, capitelli, modiglioni e medaglioni, archivolti, arazzi, affreschi, mosaici, ma anche pettini e cofanetti d'avorio, in epoca basso medioevale. Portici di chiese hanno immortalato giullari e/o suonatori di strumenti, inseriti in più ampi contesti intrisi di citazioni bibliche, in particolare (ma non solo) ricavate dall'Apocalisse, miniata sontuosamente nella penisola iberica sulla base del *Commento* di Beato, monaco del monastero di San Martino di Liébana, nella Cantabria, intorno alla fine del secolo VIII. In particolare, sono ben note le raffigurazioni, idealizzate, dei 24 «anziani» dell'Apocalisse, nonché le altrettanto sublimate rappresentazioni del re David, autore del Salterio (i 150 salmi), attorniato dai suoi musici; i vegliardi del libro escatologico per antonomasia, sono effigiati in diversi cicli in Europa, tra cui si impone lo sfarzoso *Pórtico della Gloria* della cattedrale di Santiago di Compostela, scolpito dal maestro *Mateo*, nel 1188. Era un contesto di culto e cultura profondamente conosciuto, e vissuto, dai giullari.

E rilevanti, assai dettagliate «tranches de vue», con giullari e strumentisti, ma ormai in una età in cui la giulleria era in una fase totalmente diversa, caratterizzata dai menestrelli, si stagliano anche in splendidi affreschi; in ambito italiano, ad esempio, citiamo capolavori come l'affresco di Giotto, *Banchetto di Erode*, nella Cappella Peruzzi della Basilica di Santa Croce di Firenze, che raffigura anche un giullare nell'atto di suonare una viola (anteriore al 1323); di Ambrogio Lorenzetti, *Le conseguenze del Buon Governo*, nel Palazzo Pubblico, Sala dei Nove, a Siena (1337-1339), dove si mostra una giullaressa intenta a intonare un canto, e a dettare il ritmo di una danza, a forma di «ronda», condotta da sette fanciulle; nonché quello di Simone Martini, *Investitura di San Martino*, nella Basilica Inferiore di San Francesco, in Assisi (affrescata forse tra il 1324 e il 1326), dove figurano un suonatore di flauto doppio, un suonatore di mandola, con vestiario giullaresco, e tre cantori. Nonostante numerosi e mirati studi iconografici, riguardanti i giullari (si pensi solo alle intense ricerche sulle miniature delle *Cantigas* e dei codici delle *vidas* e *razos* provenzali), è auspicabile però ancora un *corpus* internazionale, catalogato criticamente, ai fini di un approfondimento iconologico comparato (sincronico e diacronico) sulla giulleria[5].

***

[5] Non è possibile, né avrebbe senso, in questo mero accenno alla tipologia di alcune fonti iconografiche riguardanti i giullari, estrapolare alcun titolo da una bibliografia immensa (si rimanda quindi alle citazioni incluse nella letteratura scientifica sui giullari incluse in queste note; ricordiamo altresì che, che nell'ambito del *Curso* su *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, da cui sono scaturiti i presenti Atti, si sono rivelate di vivo interesse anche per le problematiche riguardanti i giullari, le relazioni storico-artistiche, con dovizia di materiali iconografici).

La documentazione storica, e la problematica storiografica, sui giullari è di fatto inesauribile, e la letteratura scientifica sconfinata, arricchita da continui apporti scaturiti da variegati ambiti disciplinari, e anche da ricerche archivistiche, fruttuose specialmente per il Basso Medioevo, dei secoli XIV-XV. E' una palestra storica in cui occorre unire concezioni inter-pluridisciplinari, e formazioni scientifiche rigorosamente specialistiche. Medievalisti di svariata estrazione sono chiamati, in questo sfaccettato campo di investigazione, a collaborare sistematicamente. Esemplare è rimasta, nella storia degli studi, la collaborazione del filologo Hans Spanke al terzo volume della monumentale edizione, dell'insigne Maestro degli studi musicologici iberici, Higinio Anglés, delle *Cantigas* di Santa María[6], fonti profondamente intrise di cultura giullaresca anche nelle diverse tipologie strofiche, oltre che nelle celebri miniature.

L'arte della giulleria –se si pensa poi alla *vexata quæstio* dei rapporti tra giullari e l'epica romanza[7], la lirica dei trovatori e i trovieri–[8] rappresenta davvero una impressionante palestra di studi medievistici che abbraccia un autentico universo culturale, profondamente segnato da una civiltà ritenuta tripartita, secondo certi fonti; gli *oratores* (gli uomini di chiesa), i *bellatores*, (i guerrieri) e i *laboratores* (i lavoratori «manuali», quali i contadini) –di cui esiste «solo eccezionalmente un immaginario»–[9] erano inseriti in seno a precisi contesti sociali.

[6] Anglés, *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, III, *Die Metrik der Cantigas*, abhandlung von HANS SPANKE, *passim*.

[7] Un sintomatico esempio della *vexata quæstio* sulle problematiche origini della letteratura epica, in relazione ai giullari, è l'articolo di Antonio Viscardi, *Poesia «collettiva», poesia giullaresca, lettaratura epica*, in «Filologia e letteratura», Anno VIII, fasc. I/29, [s. a.], pp. 143-192 (con ampie citazioni sui rapporti tra musica e giullari, e la dimensione della liturgia; ad es., nelle pp. 170- 173). La problematica è ampiamente anche trattata in *id.*, *Le Origini*, Quinta edizione, con aggiunta bibliografica a cura di Anna Maria Finoli, Milano, Vallardi, 1973, pp. 623-662 e 663-690, *Origini giullaresche o trovieriche delle canzoni di gesta?*, pp. 791-802; id., *Chierici e giullari*, in *La critica letteraria: il Medioevo*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 28-35.

[8] Per il caso dei trovatori, *cfr.* William D. Paden, *The role of the Joglar in the Troubadour Lyric Poetry*, in *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essay in Memory of the Late Leslie Topsfield*, ed. Peter S. Noble and Linda M. Paterson, Cambridge, «Saint Catharine» College, 1984, pp. 90-111; E. Ruth Harvey, *«Joglars» and the Pofessional status of the Early Troubadours*, in «Mædium Ævum», 62 (1993), pp. 221-241.

[9] *Cfr.* Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, Direttori: Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma, Ed. Salerno, 1997 pp. 11-42; riguardo alla «formulazione del vescovo Adalberone di Laon all'inizio del secolo XI» della suddivisione delle classi sociali nel Medio Evo, ma con inviti ad una valutazione prudente, *cfr. ibidem*, p. 13. Si nota inoltre: «Nelle corti dei re e dei principi, menestrelli, *giullari*, trovieri, ma anche chierici che vivono nel mecenatismo del principe, fanno circolare l'immaginario. I monasteri, con i loro monaci viaggiatori, i pellegrini e gli erranti di passaggio, i frati laici e i domestici contadini sono stati, fin dall'Alto Medioevo, focolai di elaborazione e di diffusione dell'immaginario ibrido»; *cfr. ibidem*, p. 19 (il corsivo sui *giullari* è di Le Goff»). Una nuova fase sociale e culturale, che tocca direttamente la giulleria, si sviluppa nei centri cittadini: «Il monastero, a partire dal XII sec., viene superato e soppiantato dalla città come centro di diffusione di molteplici immaginari, e in particolare dell'immaginario «popolare», introdotto nelle taverne e sulla pubblica piazza»; *cfr. ibidem*, pp. 19 e s.

Da questo ordine sociale costituito, i giullari appaiono emarginati o discriminati, alla ricerca travagliata di una collocazione stabile, spostandosi anche rocambolescamente, da una classe all'altra. Non sono rari, ad esempio, i clerici (*oratores*) diventati giullari, o i giullari in vesti di *milites*. Ricordiamo ad esempio, in campo ecclesiastico, il caso di Peire Rogier di Alvernia, dotto canonico di Clermont il quale, verso il 1160, si trasformò in giullare, vagando per le contrade di Aragona e Castiglia, per ritornare quindi alla vita religiosa come monaco benedettino a Grandmont. Dal canto suo, nella prima metà del secolo XIV, il giullare Martín Vasquez si era fatto «ecclesiastico», con la speranza di conseguire una prebenda, ma non essendoci riuscito, nascondeva la tonsura facendosi crescere i capelli, o celandola sotto un copricapo[10].

***

Dal punto di vista storico musicale, occorre talvolta scrollarsi di dosso alcuni assiomi, che inducono classificazioni e nomenclature astratte, per calarsi nell'ottica «vivente» della tradizione poetica musicale e strumentale dell'arte giullaresca, profondamente legata alla tradizione orale[11], analizzando caso per caso, consapevoli della «complessità del reale», senza tesi apodittiche. Prima di «ricostruire» un personaggio, o una forma poetico-musicale dell'arte giullaresca, occorre cercare di ripristinare la sua specifica *aura* nella storia, il suo esistere *hic et nunc*, nella piazza, nel castello, nel sagrato di un santuario, nel crocevia di un pellegrinaggio, nella taverna, o in un palazzo signorile. E, naturalmente, pur tenendo presenti fenomeni dalla «lunga durata», soprattutto nell'ambito della cultura universalistica del Medio Evo, questi «luoghi» della giulleria non sono sempre similari, nel tempo e nello spazio; la loro mutevolezza è sempre da mettere in conto.

Nell'ultimo scorcio del Novecento, la musicologia medievale ha compiuto passi da gigante, rompendo un certo aureo isolamento, e incontrandosi con le scienze antropologiche, e anche coi metodi della etnomusicologia. In questa direzione metodologica, è interessante isolare specifici «milieu», come ad esempio è stato già autorevolmente fatto per la musica nei castelli, con le sue peculiari «liturgie» profane, i suoi ritmi di vita, i suoi schemi di comportamento, animati in buona parte dall'arte giullaresca[12].

---

[10] *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 30.

[11] Sulla oralità nella tradizione poetica medioevale, *cfr.* Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983 (trad. italiana, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984, rist. 2001).

[12] *Cfr.*, in questa linea storiografica innovativa, anche per i giullari e i loro circuiti culturali, F. Alberto Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992 (in particolare, pp. 8-11, 14, 17-22 e s., 37-42, 50, 54). Vedi anche *id.*, *Dal Duecento al Quattrocento*, in *Letteratura italiana*, 6. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 245-263 (in particolare: *La trasmissione dei repertori musicali: memoria e scrittura*, pp. 245-250).

La straordinaria proliferazione di tradizioni letterarie e iconografiche, riguardanti i giullari, cozza, purtroppo, con la esiguità delle fonti codicologiche musicali che possono restringersi ad un campo di manoscritti alquanto ridotto. Oltre alla profonda miniera melodica, e iconografica, delle *Cantigas* di Santa Maria, la musica praticata dai giullari si basa su pochi manoscritti con melodie concepite per la danza; a parte, naturalmente, i volumi con neumi musicali dei trovatori e dei trovieri con le loro rispettive interrelazioni con gli ambienti giullareschi; si tratta comunque sempre di una goccia, rispetto al *mare magnum* di strabocchevole oralità, dove risuonava la musica *viva*[13].

La desolante penuria di codici con musiche praticate dai giullari va ascritta, oltre al carattere effimero di certe fonti di circolazione –quali modesti pezzi di pergamena, o fascicoli sciolti– anche alla concezione negativa della musica strumentale, ereditata dalla tarda antichità e l'Alto Medio Evo, soprattutto (ma non solo) tramite il *De Musica* di Boezio, visione che poneva ai ranghi inferiori il *mechanicus*, l'uomo che eseguiva un lavoro manuale, come quello dei suonatori; disprezzo che intrise di sé tutto il Medio Evo, in pratica sino al Rinascimento, grazie al *Quadrivium*, ossia i quattro più alti livelli del sapere medioevale, costituiti dallo studio della stessa musica, insieme alla matematica, alla geometria e alla astronomia, *condicio sine qua non* per giungere alla filosofia, e quindi alla teologia. Ma, soprattutto, va ancora rimarcato il carattere orale della tradizione musicale medioevale, specie nel campo della giulleria, dove il vero canale di diffusione era la memoria, che solo in parte si trasmetteva attraverso la materia membranacea dei manoscritti.

Riguardo alla musica strettamente strumentale, ancora più emarginata nel Medioevo «scritto», e legata specialmente alle danze, e quindi a repertori tipicamente giullareschi, le fonti medioevali, giunte sino a noi, sono sostanzialmente le seguenti: Oxford, Bodleian Library, Douce 139; London, British Library, Harley 978, di origini inglesi, del secolo XIII, in una grafia musicale di tipo modale-mensurale; Paris, Bibl. Nat., frç. 844 (*Chansonnier du Roi*), tra l'altro con *estampies*, *dances royales*; London, British Library, Add. 29987, sec. XIV, risalente all'*ars nova* italiana, con danze quali *stampita*, *saltarello*, *rotta*[14]. Per la

---

[13] Per i manoscritti provenzali, *cfr.* Elisabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996 [First reissuded in paperback in 2000], p. xiii dell'introduzione, con *Sigla and abbreviations* delle principali 13 fonti codicologiche.

[14] *Cfr.* Gustave Reese, *La musica nel Medioevo*, trad. ital. Firenze, Sansoni, 1980 [la prima *ivi* 1960; titolo originale dell'opera *Music in the Middle Ages. With an introduction on the Music of Ancient Times*, New York 1940], pp. 139, 298, 447, 460, 482, 521, 536; Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, prima ed. 1979, nuova ed. ampliata, riveduta e corretta *ivi* 1991, p. 186. Di particolare rilievo è il ms. frç. 844, in relazione ai trovieri, trovatori e ai giullari, *cfr.* Aubrey, *The Music,* pp. 39-43 e *passim.* Per la scritturazione del codice (noto come W, o anche come ms. «trouvère» M), che assembla due *compendia*, fascicolati in quaternioni (rispettiva-

poesia in musica dei giullari, oltre alle fonti provenzali, in lingua d'*oc*, e francesi, in lingua d'*oil*, rispettivamente dei trovatori e trovieri, va inoltre rimarcata l'importanza di un *unicum* lusitano, ossia la *Pergamena Vindel*, attualmente alla Pierpont Morgan Library, di New York (conservata con la segnatura M 979), comprendente 7 *Cantigas d'amigo*, del *jogral* portoghese Martin Codax, forse del terzo quarto del secolo XIII[15].

Un caso a sé stante è rappresentato dai *Carmina Burana*, già dell'abbazia di Benediktbeuren, codice attualmente a Münich, Staatsbibl., Clm. 46660, in notazione musicale adiastematica, in campo aperto (e quindi con le melodie non ricostruibili, senza la collazione di altri *testimonia* muniti di righi musicali)[16], manoscritto attribuito ai «goliardi», ovvero agli *scholares*, spesso *clerici vagantes* (ma del repertorio oggi si rivaluta fortemente una estrazione soprattutto monastica[17]); di fatto, il codice *Buranus* è latore di intonazioni divulgate, e/o composte, anche dai giullari. A questo proposito, risulta sintomatico il pronunciamento del papa Bonifacio VIII, che esclude dai privilegi ecclesiastici: «clericos joculatores seu goliardos aut bufones», ritenuti dediti a gozzoviglie e a vita disordinata[18].

***

La multiforme *facies* dei giullari è icasticamente, tratteggiata dal Faral, che sintetizziamo in traduzione:

> Che cos'è un giullare? (…). Supponiamo, in effetti, che noi rispondessimo: «Un giullare è un essere molteplice: è un musico, un poeta, un attore, un saltimbanco; una specie d'"intendente" ai piaceri presso le corti di principi e re; è un vagabondo che erra nelle strade, e offre spettacoli nei villaggi. E' il suonatore di viella che intona le *chansons de geste* durante le tappe dei pellegrini; è il ciarlatano che diverte la folla ai crocevia; è l'autore e l' attore dei "jeux" che si recita-

mente costituiti da un florilegio di canzoni e mottetti, e da un *libellus* con 60 canzoni attribuite a Thibaut de Champagne, re di Navarra, appunto il «*Chansonnier du roi*») è stato proposto come *terminus a quo* il 1254, e *terminus ad quem* il 1280; *cfr.*, *ibidem*, p, 40. Dal punto di vista storico-musicale è un raro «spaccato» dei repertori circolanti in ambito giullaresco, soprattutto per brani strumentali quali le *estampies.*

15 *Cfr. O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, por Manuel Pedro Ferreira, prefácio de Celso Ferreira da Cunha, Unisys, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1986.

16 *Cfr.* Giacomo Baroffio Dahnk, *Tradizione musicale e fortuna dei «Carmina Burana»*, in *Carmina Burana, Canti morali e satirici*, introduzione, traduzione e note di Edoardo Bianchini, volume primo, testo latino e altotedesco a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2003, pp. 1163-1186, a cui si rimanda anche per le indicazioni bibliografiche delle principali edizioni del codice *Buranus* (pp. 163-180).

17 E' ridimensionato «il mito romantico di un'origine goliardica del codice». *Cfr.* Baroffio Dahnk, *Tradizione musicale*, p. 1166, nota 4.

18 Sulla questione dei rapporti tra goliardi e giullari, *cfr.* Faral, *Les jongleurs*, pp. 32-43: Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 28-31.

no nei giorni di festa all'uscita delle chiese (…); è l'affabulatore, e il cantante che rallegra i festini, le nozze e le veglie; è il cavallerizzo che volteggia sui cavalli, l'acrobata che danza sulle mani, che gioca coi coltelli, che attraversa i cerchi in corsa, che mangia il fuoco, che si disarticola; è il giocoliere delle parate cantate e mimate; il buffone che smorfieggia e dice castronerie; ecco, il giullare è tutto questo, e altre cose ancora». Bene, quando anche noi avessimo fornito questa lunga definizione, non avremmo ancora detto tutto. (...). Ci guarderemo bene dal fornire una definizione del giullare; piuttosto ne adotteremo una, ma solamente a titolo provvisorio (…) e diremo quindi che noi consideriamo come dei giullari *tutti coloro che fanno professione di divertire gli uomini*»[19].

Dal canto suo, così si pronuncia Menéndez Pidal:

> Los juglares eran difundidores de toda obra poética, los que con su canto la divulgaban mucho más eficazmente que los copistas de manuscritos; eran también divulgadores de cantos noticieros sobre sucesos actuales, y «referendarios» (referidores) de historias antiguas acreditadas; eran como portadores de mensajes versificados o prosísticos, un poderoso órgano de propaganda política; en fin eran «editores y periodistas ambulantes», agentes de toda clase de publicidad[20].

E aggiunge: «Así, arreglaremos la definición [ovvero: quella proposta dal Faral] diciendo que juglares eran *todos los que se ganaban la vida actuando ante un público* para recrearle con la música, o con la literatura, o con charlatanería, o con juegos de manos, de acrobatismo, de mímica, etc. Los juglares tienen por oficio alegrar a la gente: *illorum officium tribuit lætitiam*, dice en sus *Leges Palatinæ* el rei Jaime II de Mallorca»[21].

§ 2. Spigolature di vita giullaresca[22]

In Francia, a proposito della «vocazione» all'arte dell'intrattenimento, era vantata la capacità giullaresca di «trop bien genz solacier» (divertire brillantemente

[19] Faral, *Les jongleurs,* pp. 1 e s. (il corsivo, adottato nella definizione dei giullari, «à titre provisoire», è dello stesso autore: «nous considérons comme des jongleurs *tous ceux qui faisaient profession de divertir les hommes*»). Il carattere volutamente aperto di questa introduzione, è stato contestato, forse troppo duramente, dal Pidal, che attribuisce al Faral la concezione dei giullari come un personale «indiferenciado» (Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca,* p. 37). In realtà, pur con tutti suoi limiti (tra cui la difficoltà di rintracciare alcune citate fonti, e piccoli problemi di datazione, come quello indicato nella nota 27), la trattazione di *Les jongleurs* è ben più articolata.

[20] *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. v del *Prólogo*.

[21] *Cfr. ibidem*, p. 3 (il corsivo è dell'autore).

[22] Il presente § 2 si basa su una sintesi divulgativa, pubblicata in Giampaolo Mele, *Juglares. Música y arte de vivir en la Edad Media*, in «Goldberg. Revista de Música antigua», 29 (2004), pp. 58-66. I dati storici erano tratti da Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca* (in particolare, pp. 4 e s., 81-98, 108 308 e s.); Giampaolo Mele. *I cantori della cappella di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona (anni 1379-1396)*, in «Anuario Musical», C. S. I. C., 41 (1986), pp. 63-104. Per il menestrello nel castello di Bonaria a Cagliari,

la gente). Gli stessi giullari si attribuivano nomi giocosi, quali *Alegret*, diffuso in Provenza, o *Alegre* e *Saborejo* nella penisola iberica; e tra le donne *Graciosa*, e *Preciosa*. Spesso assumevano il nome degli strumenti in cui erano specializzati (di solito, ma non sempre, ne suonavano più di uno). Si incontra allora un *Cítola* alla corte del re Alfonso I il Saggio, e un *Cornamusa* (alias *Ramón Martín*) a Lérida dal 1357. Non mancavano nomi burleschi: «Ystriones sibi nomina jocosa ponunt» («I giullari si attribuiscono nomi scherzosi»), quali in Italia, *Malanotte* («Notte Cattiva»), o *Maldicorpo* («Male di Intestino»). I loro abiti «da lavoro» erano sgargianti. I *ministrers*, strumentisti eredi dell'antica tradizione giullaresca, presso la corte di Giovanni I d'Aragona (1387-1396) vestivano una livrea di panno bianco, con un distintivo di argento. I cinque giullari presso Carlo il Nobile di Navarra (1387-1425) indossavano indumenti di panno verde di Bristol. Invece, i «ministriles» che allietavano a Jaén il Condestable Miguel Lucas (1461) vestivano abiti di velluto azzurro. Giovanni I, non a caso chiamato anche il Musico, oltre che il Cacciatore, è stato uno dei più grandi mecenati del Medio Evo, ospitando nella sua prestigiosa corte una folta schiera di giullari, di *ministrers*, insieme a raffinati cantori di polifonia. Sin da bambino, disponeva della giullaressa Caterina ed egli stesso aveva una cornamusa ornata con gli stemmi reali. Le schiere di strumentisti e di giullari giungevano alla corte aragonese dalle principali nazioni d'Europa: Francia, Italia, Inghilterra, Scozia, Portogallo, Boemia. Questi musicisti si incontravano per aggiornarsi in fiere, che si svolgevano soprattutto nelle Fiandre, in Quaresima, quando non potevano esercitare il loro mestiere (come le prostitute). Lo scambio di esperienze internazionali era intensissimo. Scrive Giovanni il Musico, re d'Aragona, al marchese di Villana: «I nostri strumentisti hanno insegnato per nostro ordine sei nuove canzoni ai vostri. E quando gli strumentisti nostri, che si recano ora alle scuole, saranno rientrati, inviateci i vostri, affinché ne insegnino altrettante ai nostri». Nella corte del re Musico figurava ogni sorta di strumento musicale del tempo, sia della categoria detta «alta», come bombarda, tromba, clarinetto, añafil, flauto, insieme a vari tipi di tamburi, che quelli chiamati «bassi», a corda, quali arpa, viola, chitarra, liuto, salterio. Nelle Ordinanze di Corte, del padre di Giovanni I d'Aragona, Pietro IV il Cerimonioso, del 1344, sono previsti 4 giullari: 2 per suonare la tromba, uno il timpano, l'altro la trombetta. Talvolta i giullari segui-

cfr. id., *La musica catalana nella Sardegna medievale*, in *I Catalani in Sardegna*, a cura di Jordi Carbonell e Francesco Manconi, Cinisello Balsamo (Milano) 1984, pp. 187-190 (= *Els Catalans a Sardenya*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1984, pp. 187-190), col rimando alle fonti. Sui cantori e i menestrelli presso la corte catalano-aragonese *cfr.* Higinio Anglés, *Cantors und Minstrels in Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert*, in «Bericht uber den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26 bis 29 September 1924», Leipzig, 1925, pp. 55-66 (= *Scripta Musicologica*, cura et studio José López Calo, intr. di José M.ª Llorens, Roma 1975-1976, 3 voll. [«Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 131»], II, N° 40, pp. 857-868). M.ª Carmen Gómez Muntané, *La música en la casa real catalano-aragonesa [1336-1432],* Barcelona, Antoni Bosch, 1979, I.

vano in guerra il proprio sovrano; è il caso del giullare Pino de Nello, presente in Sardegna con le truppe aragonesi per conquistare l'isola, a Cagliari, presso il castello di Bonaria nel 1324.

§ 3. Una categoria sociale polimorfa

La funzione giullaresca muta non solo nel tempo e nello spazio, ma varia a seconda del pubblico, dei fruitori, più o meno *occasionali*, ad esempio, il pellegrino, il viandante, o interlocutori *istituzionali*, quali il nobile feudale nel suo castello, e/o il signore nel proprio palazzotto inserito in un contesto urbano, insieme alle loro corti. E' in questi luoghi, e tra queste componenti sociali diverse, che si trasmette sempre più prepotentemente, a partire dal secolo XI, con culmine nel secolo XIII –presso masse di analfabeti affamati, e/o in seno ad oligarchie feudali, e poi tra pubblici borghesi più acculturati– un vivido bagaglio di narrazioni epiche, bibliche, agiografiche, mitologiche, poesie di argomento politico, religioso, polemico, amoroso, danze per le corti e le piazze, diffondendo un «immaginario» collettivo, forgiato e sortito in buona parte dai monasteri, e quindi dalla liturgia, per essere veicolati dai canti dei giullari, i quali rielaboravano profondamente tradizioni preesistenti.

Sovrani, come i re di Aragona e di Castiglia, di Inghilterra e di Francia, corti nobiliari come quella dei Monferrato in Italia, ricorrevano ai giullari; raramente questi ultimi venivano allontanati, per paura di un rilassamento dagli affari di stato e di guerra; la *General Estoria* di Alfonso X, ricorda come nella corte del re Darcón di Egitto non si riservava spazio ai giullari, mentre nel romanzo mitologico di Alessandro, si vanta «Un yoglar de grant guisa, sabía bien su mester / ombre bien razonado que sabía bien leer, / su viola taniendo vieno al rey veer». Ma l'analfabetismo tra i giullari non era infrequente[23].

Il veicolo della pubblicità, rappresentato dalle prestazioni giullaresche era comunque potentissimo; il cancelliere di Riccardo Cuor di Leone, intorno al 1190, commissionava versi di adulazione, e recò in terra inglese giullari di Francia, per motivi di «propaganda» politica; lo stesso facevano i podestà italiani, che ricorrevano non di rado alle lodi dei giullari[24].

Di fatto, regnava una sovrana confusione sulla funzione e la loro collocazione sociale. Un episodio duecentesco è particolarmente paradigmatico, riguardo alla nomenclatura giullaresca, vista da uno stesso giullare, e attraverso gli occhi della società del suo tempo. Si tratta della succitata *Suplicatio*; venne

[23] *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 54, note 2 e 3.

[24] *Cfr. ibidem*, pp. 56 e s.

avanzata alla fine del terzo quarto del Duecento dal giullare/trovatore provenzale Guiraut Riquier al sovrano Alfonso X, re di León e di Castiglia (1252-1284).

§ 4. I giullari visti da un giullare. La *Suplicatio* di Guiraut Riquier[25]

Nel 1274[26], il provenzale Guiraut Riquier inviò al sovrano Alfonso X il Saggio, ispiratore delle *Cantigas* di Santa Maria, una *Suplicatio* in provenzale, con l'intendimento di chiedere chiarimenti definitivi sul ruolo e la funzione dei giullari, su cui imperava, a giudizio dello stesso giullare/trovatore, una deleteria confusione sociale, anche riguardo alla loro stessa nomenclatura.

La richiesta di Riquier, che aveva esordito presso la corte dei visconti di Narbona, sua terra d'origine, esigeva, quindi, una serie di impellenti definizioni, soprattutto di natura professionale; si cerca di affermare una precisa identità sociale, sebbene sia evidente, in questo caso specifico, anche l'interesse soggettivo, legato al conseguimento di benefici personali, da parte del singolo Guiraut, che intende vendere con dignità la sua arte. Tutti i «giullari», secondo l'autore della *Suplicatio*, venivano inclusi in modo indiscriminato dentro un unico calderone, che includeva, tra gli altri, chi sapeva a mala pena strimpellare uno strumento, i saltimbanchi e gli ammaestratori di scimmie. In genere, in quello scorcio del Medio Evo, seppure in fase di graduale evoluzione, tutte le condizioni sociali erano provviste di una denominazione speciale («Toutes les conditions sociales [...] on été pourvues chacune d'une dénomination spécia-

[25] *Cfr.,* per gli studi storico-musicali, Higini Anglés, *Les melodies del trobador Guiraut Riquier*, in «Revista dels Estudis Universitaris Catalans», 11 (1926), pp. 1-78; Ulrich Mölk, *Guiraut Riquier. Las Cansos*, Winter, Heidelberg, 1962.

[26] *Cfr.* Faral, *Les jongleurs*, pp. 70-73 (fonti a p. 71, nota 1), colloca erroneamente la *Suplicatió* al 1272. Ma il suo *incipit*, nel Canzoniere R, c. 116v, non dà addito a fraintendimenti: «Aiso es supplicatio que fe Guiraut Riquier al Rey de Castela per lo nom de joglars l'an [MCC]LXXIIII»: *cfr.* Emilio Vuolo, *Per il testo della Supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X*, in «Studi Medievali», IX (1968), pp. 729-806 (p. 729, nota 1). Nonostante il titolo promettente, Josep Rafael Carreras i Bulbena, *Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils en terres de parla provençal i catalana*, Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1908, extret de la «Revista Musical Catalana» de l'«Orfeo Català», pp. 5-66, non è affidabile; a p. 5 e s., inizia il suo articolo (che include trascrizioni musicali prive di valore scientifico), proprio con la supplica di Riquier, senza citare alcuna data. Sulla *Supplica*, *cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 10-24; Anglés, *Cantigas*, III, pp. 123-125 (in particolare pp. 124 e s.;). Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi mediolatini e volgari», XIV (1966), pp. 10-135. Maricarmen Gómez Muntané, *La Música Medieval en España*, in «De Musica, 6» (Collección dirigida por Màrius Bernardó y Juan Luis Milán), Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 177 e s. Riguardo al Vuolo, *Per il testo della Supplica*, il suo saggio polemizza, a nostro giudizio fuori luogo, con Menéndez Pidal, di cui peraltro, per sua asserzione, conosce solo la quinta edizione di *Poesía juglaresca*, ovvero una *editio minor*, stampata a Madrid nel 1962, Espansa Calpe, («Coleción Austral, 300»). *Cfr.* Vuolo, *Per il testo della Supplica,* p. 729, nota 2. In conclusione dello stesso saggio, viene riportata l'edizione della Bertolucci, con qualche menda (vedi *ibidem*, *Suplicatio*, pp. 792-802; *Declaratio*, pp. 802-806), testo a cui anche noi ci atterremo.

le»[27]). Nulla, negli schemi codificati della società medioevale, faceva confondere un chierico con un cavaliere, un borghese con un contadino. Dal canto suo, ciascuna classe era divisa a sua volta in ulteriori categorie, designate con vocaboli propri. Non altrettanto avveniva con la classe dei giullari. Il documento è, in assoluto, tra i principali sulla storia dei giullari e la loro condizione nel Basso Medioevo. E' anche assai interessante per cogliere la visuale sociale di un giullare, e la sua visione del mondo; per questo ci sembra opportuno una ampia parafrasi.

a) Gli ordini sociali secondo il giullare Guiraut Riquier

Nel «prologo» della *Suplicatio*, Riquier, giullare/trovatore, ricorda che poiché Dio gli ha conferito buone capacità di «trobar» a detta dei competenti (*Pus Dieu m'a dat saber / et entedement ver / de trobar sertaments / a dig dels entendens*)[28], deve impiegare tali talenti al servizio della ragione e della verità. Ricorda che il sapere rende l'uomo ricco di amici e di potenza (*Sabers fa hom ric / d'amicx e de poder*)[29]; è questa una *captatio benevolentiae* tipicamente giullaresca, rivolta nella fattispecie al sovrano Alfonso di Castiglia, e lo supplica (*E comens supplican / humilmen merceyan / vos, reys, senher onratz, / car sofrir m'o denhatz / francx reis noble n'Anfos*)[30].

Guiraut ricorda che la gente vive in maniere diverse, e che i capaci amano migliorare continuamente le proprie condizioni (*vos sabetz que la gens / vivon diversament / el mon, e que totz jorns / es als valens sojorns / totz lurs faitz melhurar*)[31]. Si osserva che sono bene ordinate le classi sociali più rilevanti del «mondo»: chierici e cavalieri, borghesi e mercanti, artigiani e contadini. E per ciascuna di queste classi sono stabiliti, a seconda dei casi, nomi generali e nomi speciali (A *cascu establitz / es, segon esser, noms / e diverses cognoms*)[32].

Le categorie sociali sono quindi costituite innanzitutto dai chierici, segue poi quella dei cavalieri e inoltre più in basso, quella dei borghesi, degli artigiani, e ultimi i contadini, i quali nonostante siano sottoposti agli altri, recano a tutti grande utilità lavorando la terra; infatti, se non fosse lavorata, questa non sortirebbe gran frutto, e la gente non potrebbe durare a lungo, senza mangiare (*De la gens las premeiras / sun clerc, pueis cavalier, / borze e mercadier, / e menes-*

[27] *Cfr.* Faral, *Les jongleurs* , p. 71.

[28] *Cfr. Suplicatio*, vv. 1-4.

[29] *Cfr. ibidem,* vv. 11-15.

[30] *Cfr. ibidem*, vv. 95-99.

[31] *Cfr. ibidem*, vv. 109-113.

[32] *Cfr. ibidem*, vv. 132-134.

tral aprop, / e paies que fan trop / valen secors a totz, / si ben son al dessotz,/ la terra laboran: / car frug no fera gran, / si no fos laborada, / ni non agran durada / las gens niens de manjar)[33].

Il giullare appare sinceramente grato a favore della condizione dei contadini, relegati nell'ultimo gradini della società, ma autentici motori della vita sociale, grazie ai frutti che cavano dalla terra. Non è da escludersi che il giullare, nel suo lungo girovagare da Narbona alle terre del sovrano di Castiglia, in qualche momento di difficoltà alimentare, abbia potuto sperimentare la concreta generosità «in natura»di qualche contadino, magari dietro una *performance* artistica.

Segue, nella *Suplicatio* un catalogo sociale più dettagliato. Inizia con coloro che governano spirtitualmente, i chierici: nome assegnato a tutti gli uomini di chiesa in generale, ma a cui competono anche titoli specifici, secondo gli ordini e i gradi (*Clergue: aquest noms es / datz a totz generals, / pero d'especïal / n'a ja a'autres entre·ls*)[34]. E vengono quindi elencati, distinguendo clero regolare da quello diocesano: frati sono coloro i quali vivono in clausura (*Fraire son li claustrier*)[35]. Poi esiste il diacono, il prete, l'elemosiniere, l'arciprete, l'arcidiacono, il prevosto (*diaque, preire, / almornier, archipreire, ardïaque, prebost*)[36], e poi l'abate e il vescovo, e sopra gli arcivescovi e i cardinali un gran re: l'Apostolo [il Papa], sopra il quale in questo mondo non c'è nessuno, al di fuori di Dio (*e abat e avesque / e sobre·ls arsivesque / e cardenal gran re. Apostolis es que / sobr'el non es mas Dieus / en aquest mon*)[37]. La posizione agiata degli ecclesiastici era ambita da certi giullari e/o strumentisti, che non esitarono, seppure con insucesso, persino di accettare, interessosamente, la tonsura, come abbiamo visto[38].

Anche i cavalieri, secondo Giraut, rivestono titoli specifici secono il grado: visconti, marchesi, duchi, conti, re, imperatori, e ciascuno ha piacere di essere chiamato così, pur restando sempre, e pienamente, cavaliere; si può chiamare cavaliere nobilissimo anche un re (*Vescomte, marques son / duc, comte, per lo mon, / rei et emperador: / a cascu ha sabor / que hom l'apel aisi. (…) C'un rey pot hom nomnar / pernoble cavalier*)[39].

Su questo ordine sociale, il potere politico e militare, il giullare è privo di qualsiasi nota critica o ironica, anzi riconosce che le sue fondamenta sono strutturate

[33] *Cfr. ibidem*, vv. 160-171.

[34] *Cfr. ibidem*, vv. 176-179.

[35] *Cfr. ibidem*, v. 204.

[36] *Cfr. ibidem*, vv. vv. 207-209.

[37] *Cfr. ibidem*, vv. 215-220.

[38] *Cfr. supra*, nota 10.

[39] *Cfr. Suplicatio*, vv. 258-263; 276-277.

con senno, tanto che non necessita alcun miglioramento (*Mas entre·ls de premier / s'aordenet ab sen, / si que melhuramen / non cal c'om y aponga*)[40]. Siamo ben lontani dalla visione di un giullare sempre controcorrente, contrario «romanticamente» all'ordine precostituito; il canto del giullare è quasi sempre legato al potere che lo ripaga, o anche semplicemente lo sfama, o lo rifornisce di un ronzino. Quando il giullare canta «controcorrente», di solito, è perché spinto da committenti interessati politicamente, o per vendetta contro qualche signore taccagno.

Riquier opera inoltre una distinzione tra borghesi e mercanti. I borghesi non hanno denominazioni distinte (*mas que son apelat / borzes tan solamen*)[41], sono privi di gerarchie distinte, anche se uno è più ricco dell'altro; sono semplicemente coloro i quali abitano nelle piazze. Possono occuparsi di armi e di cacce, devono dedicarsi a nobili imprese e all'amore (cortese), e vivere delle loro rendite, senza altri affari o forme di commercio (*et esser amoros / e vieure de lor rendas / ses far autras fazendas / e ses mercadeyar*)[42]. Dal canto loro, i mercanti, presentano diverse varietà, ma sostanzialmente sono coloro che si occupano solo di comprare e vendere (*que tug son mercadier / silh que no fan mestier / mas sol comprar e vendre*)[43]; i più stimati sono i commercianti di stoffa, e quelli che viaggiano oltremare e in Francia in cerca di guadagno (*aisi co son drapier / tenen draps de paratje / e silh que fan viatje / otramar e en Fransa, / e van per esperansa / de gazanh per lo mon*)[44]. Tale categoria poteva rappresentare per i giullari un'altra, nuova e potente committenza di poesie e canti.

Segue la categoria degli artigiani (*menestiers*), e ciascuno è nominato secondo il proprio mestiere (*mas especialment / cascus per so que fa*)[45]; infine, si parla dei contadini (*pages*) che rappresentano il livello sociale più basso (*que son pus bassas gens*)[46]. E' questo, l'universo mondo medioevale in cui si deve arrabattare un giullare, mutilo di una sua specifica identità sociale, e alla eterna ricerca di «sponsors» per i suoi canti, rappresentati soprattutto dai signori di corte.

b) La nomea giullaresca

Finalmente, dopo ben 527 versi, considerati quasi una sorta di «arenga», premessa tipica dello stile cancelleresco, Riquier si sofferma con una specie di

[40] *Cfr. ibidem*, vv. 310-313.

[41] *Cfr. ibidem*, v. 249.

[42] *Cfr. ibidem*, vv. 336-339.

[43] *Cfr. ibidem*, vv. 381-383.

[44] *Cfr. ibidem*, vv. 390-394.

[45] *Cfr. ibidem*, v. 457.

[46] *Cfr. ibidem*, v. 495.

«narratio», sulla reputazione dei giullari coevi. E ricorda, rievocando i concetti riportati nei passi precedenti, che siccome a seconda delle peculiari attività sono diversamente denominati i contadini, gli artigiani, i mercanti («tralasciando per il momento i borghesi»), nonché i cavalieri e chierici, così, per analogia sarebbe conveniente disporre di nomi differenti anche nella categoria dei giullari: non è giusto che i migliori fra essi non godano di una distinzione onorifica di nomi, come ce l'hanno di fatto (*que fora covinem* …[lacuna] *de noms entre joglars: / que non es benestare / car, entre·ls li melhor / non an de nom honor / atressi com de fach*)[47].

Secondo Riquier, è deprecabile che siano considerati giullari gli strimpellatori di qualche strumento musicale (*si de calqu'estrumen / sap un pac*)[48], saltimbanchi, presentatori di scimmie e marionette, e chi canta senza criterio e vilmente nelle piazze (*o autre, ses razo / cantara per las plassas / vilmen*)[49], e si dedicano alla taverna (*pueys ira·s n'en tavernas*)[50]. L'arte della giulleria venne creata, da persone di senno e di sapere, per allietare i valorosi e sostenerli nella via dell'onore (*fon trobada per / de premier joglaria / per metre·ls bos en via / d'alegrier e d'onor*)[51]. Queste persone di valore godono a udire un valente suonatore (*l'estrumen an sabor / d'auzir d'aquel que sap*)[52], e i valenti per questo motivo, fin dal principio vollero avere presso di sé i giullari, come giustamente ne hanno ancora tutti i grandi signori. Successivamente, giunsero i trovatori, per narrare col canto i fatti gloriosi, per tessere gli elogi dei prodi, e incitare verso nobili imprese (*Pueis foron trobador / per bos faitz recontar / chantan e per lauzar / los pros et enardir / en bos faitz*)[53].

Dopo questo nostalgico *excursus*, su quello che era stato, e dovrebbe essere la giulleria (*Aisi, a mon albir / comenset joglaria*)[54], Guiraut illustra la situazione del suo tempo, e si lamenta che è emersa una genia di figure prive di senso, inette e ignoranti (*et es lonc temps avuda, / c'una gens s'es moguda / ses sen e ses saber / de far, de dir plazer / e senes conoisensa*)[55], che si danno, senza alcun diritto, a cantare, comporre, a suonare strumenti e ad altro, per il solo scopo di elemosinare e facendo concorrenza (sleale) ai valenti. E una volta che

47 *Cfr. ibidem*, vv. 555-561.

48 *Cfr. ibidem*, vv. 565-566.

49 *Cfr. ibidem*, vv. 570-572.

50 *Cfr. ibidem*, v. 576.

51 *Cfr. ibidem*, vv. 591-593.

52 *Cfr. ibidem*, vv. 594-595.

53 *Cfr. ibidem*, vv. 603-606.

54 *Cfr. ibidem*, vv. 613-614.

55 *Cfr. ibidem*, vv. 620-621.

l'arte della giulleria ha smarrito ogni sorta di onore, si rammarica che qualche trovatore valente non lo abbia da tempo reclamato[56].

Guiraut espone quindi la sua richiesta al re Saggio: egli è il solo in grado di mettere fine a una ingrata situazione, gravida di confusioni. Secondo il giullare, nessuno meglio di Alfonso X potrebbe risolvere il problema, poiché giulleria e sapienza hanno sempre incontrato nel suo regno munifica protezione. Nessuno capisce più nulla in materia di arte giullaresca; tutti i giullari recano il medesimo nome. Ma se si specificasse, così come si fa con gli artigiani, e con gli altri gruppi sociali, le cose diventerebbero chiare. E se al re dovesse sembrare fastidiosa una lunga enumerazione terminologica, Riquier si auspica che almeno egli, operi a vantaggio di coloro che detengono veramente l'arte del poetare, producendo opere degne e duratore, affinché essi non restino ancora confusi tra i (pseudo) giullari. I (veri) giullari non essendo contraddistinti da un nome specifico, ricevono un torto immeritato, sia perché frequentano luoghi nobili, sia perché è stato lo stesso Dio che li ha voluti onorare con tali talenti, non riscontrabili in altri uomini. Infatti, se in tutte le altre attività può bastare una solida dottrina, nessuno potrà mai giungere alla poesia se Dio non l'abbia indirizzato. L'arte del poetare, racchiude un grande privilegio. E per questo, dovrebbero essere onorati quelli che veramente la possiedono. Ma Guiraut, afferma, sconsolato, di non vedere nulla di tutto ciò, anzi: chi è più sfrontato ha maggiore fortuna nelle corti, e solo delle persone di valore non si ha il debito riguardo. E per questo supplica il sovrano, affinché la sapienza sia giustamente onorata, e trascelga un nome adatto per designare almeno i migliori giullari. Persino tra gli stessi trovatori, non tutti meritano onore; Riquier si preoccupa, parla e supplica solo a nome dei veri artisti, dotati di sapienza e di senno; nella sua «conclusione», rivendica con forza solo il diritto di chi ha valore, compresi i trovatori[57].

Laddove non fosse stato esaudito da un tal grande signore, come il re Saggio, Guiraut si sarebbe ritirato, abbandonando la giulleria, e constatando l'amarezza di un mondo, dove non è offerta alcuna possibilità di progredire per i meritevoli. E comunque, in qualche modo, avrebbe pensato ad una alternativa di vita (*donc pessarai co viva / estiers en calque guisa*)[58]; ribadendo così la padronanza di un'antica arte, quella di saper sopravvivere.

[56] *Cfr. ibidem*, vv. 640-644.

[57] La parafrasi di questo capoverso riassume *ibidem*, vv. 674-863.

[58] *Cfr. ibidem*, vv. 861-863.

c) Risposta del sovrano al giullare

Alfonso X di Castiglia non tarda ad inoltrare una risposta alla *Suplicatio*, trascritta nello stesso codice (*Declaratio que·l senher rei n'Anfos de Castela fe, per la suplicatio que Guirautz Riquier fe per lo nom de joglar, l'an MCCLXXVV*)[59], in 393 versi. Si tratta, con tutta probabilità, di un testo insufflato dallo stesso Riquier, e bene accetto al sovrano, fatto che non desterebbe meraviglia, considerato che il re Saggio era uso a partecipare, soprattutto in prima persona, ma anche indirettamente, a stesure letterarie e musicali, come nel caso delle *Cantigas*.

Il re, dopo avere sottolineato, la sua responsabilità di fronte alle situazioni difficili, dichiara, nell'anno della natività 1275 fine giugno, nonostante l'assillo di affari ben più gravi, di voler dare qualche indicazione sulla «questione giullaresca». Ricorda che Riquier ha dimostrato i sei «stati» sociali esistenti al mondo: chierici e cavalieri, borghesi e mercanti, artigiani e contadini. Per loro, tutto è reso chiaro da nomi speciali, mente per i giullari occorre qualche specificazione. Infatti, esistono giullari frivoli, che non possono essere definiti tali, tanto vivono vilmente; peraltro, ve ne sono altri che, per la loro onorata dottrina, dovrebbero avere altro nome, a parte quello di giullare (*autre nom, part joglars*)[60].

Il sovrano (o Guiraut?) propone quindi una breve disquisizione sulla terminologia giullaresca. E afferma che tutti gli strumenti sono così denominati secondo il vocabolo latino, *instrumenta*, da cui quindi deriverebbe il nome di «giullari», ossia, *istriones*, «suonatori di strumenti», mentre i trovatori sono *inventores*. Dal canto loro, tutti quelli che saltano su corde tese o su pietre in movimento sono *ioculatores*, da cui è scaturito l'increscioso nome di «giullari», attribuito a coloro che vanno per le corti e per il mondo. Ma con quel nome sono chiamati sia gli uni che gli altri, e ciò è cattiva usanza (*et es mal costumat*)[61].

Le cose, invece, secondo il monarca, sono bene ordinate in Spagna. Infatti, i suonatori di strumenti sono denominati «*joglars*», gli imitatori «*remendadores*», i trovatori «*segriers*», in tutte le corti, mentre gli incapaci e indegni improvviasatori vagabondi sono chiamati meritatamente «*cazuros*». In Provenza, però, sono tutti denominati «giullari»; il fatto sembra una grave deficienza al re castigliano, per una lingua che ha prodotto le più belle e degne canzoni[62].

Il sovrano quindi si pronuncia solennemente: tutti gli indegni, coloro cioè che vivono turpemente, conoscano o no il loro mestiere, non si devono presentare in alcuna corte di valore. Così come quelli che fanno saltare scimmie, o

[59] *Cfr.* Vuolo, *Per il testo*, p. 802.

[60] *Cfr. Suplicatio*, vv. 1-95.

[61] *Cfr. ibidem*, vv. 126-148.

[62] *Cfr. ibidem*, vv. 162-197.

becchi, o cani, o che fanno i loro stupidi giochi di burattini, o che imitano uccelli, o suonano strumenti o cantano col popolino per pochi soldi; questi non devono avere neppure il nome di giullari; si chiamino piuttosto «*bufos*», come in Italia gli individui che in certe corti si fingono pazzi, e non hano né vergogna di nulla, né interesse per il piacere di sani divertimenti. Ma chi sa comportarsi piacevolmente e in maniera cortese, fra gente elevata, suonando strumenti, raccontando novelle, o cantando componimenti altrui, o svolgendo altre attività oneste e giocose, possono ben godere del nome di «*joglar*»[63].

Alfonso X, sale quindi di registro, e dichiara che, riguardo a chi sa «trovare» versi e melodie, è la stessa ragione che crea il termine: «trovatori», e devono essere onorati molto di più dei giullari, per la loro arte e dottrina. Ma il re continua nelle sue distinzioni; ancora di più vanno onorevolmente distinti i migliori tra gli stessi trovatori: bisogna ancora distinguere tra coloro i quali uniscano nella loro attività grande perizia e condotta esemplare, affinché siano modelli per tutti nelle corti; e questi si possono, a buon diritto, chiamare «dottori in poesia» (*doctors de trobar*)[64].

In questo caso, è chiaro che, per Alfonso, le virtù tecniche, per essere al massimo livello dei trovatori non bastano. Occorrerebbero, secondo il monarca, anche caratteristiche morali. In conclusione, sentenzia, sottolineando la sua tipologia: *buffoni*, sono quelli di vil mestiere e di più miserabile condotta; *giullari*, i validi esecutori di composizioni di altri, e dal comportamento corretto e cortese; *trovatori*, gli autori di versi e musiche originali, e rispettabili da ogni punto di vista; *dottori di poesia*, i massimi compositori, gli autentici maestri per arte e senno. Auspica di essere seguito in questo ragionamento, poiché non è di sua competenza decidere in tale materia nè sanzioni, o premi; si tratta solo di una mera proprietà di linguaggio. E invoca quindi Dio, che può dirigere tutto al giusto fine. «Amen»[65].

***

Riquier ha ottenuto con Alfonso X, almeno formalmente, il suo scopo personale e professionale; la sottolineatura della dignità di un antico mestiere, dotato al suo interno di precise specializzazioni, e diversi livelli di valore e conoscenza, con una sua propria *ars*, nel senso di una tecnica peculiare, esente dall'eccessivo eclettismo, e persino baciata dal cielo.

Egli intendeva professionalmente distinguersi rispetto a quel magma sociale indefinito, e poco raccomandabile, a cui l'opinione pubblica normalmente ascriveva la figura del giullare, spesso considerato una sorta di scapestrato, anche grazie

[63] *Cfr. ibidem*, vv. 198- 234.

[64] *Cfr. ibidem*, vv. 234-305.

[65] *Cfr. ibidem*, vv. 323-394.

alla posizione culturale dei teorici e dei moralisti. Di fatto, l'intento di Riquier non era solo morale, ma mirava a riconoscimenti concreti, materiali. Con la nomenclatura del sovrano casigliano, che distingue le tipologie dei poeti, degli strumentisti e dei saltimbanchi, si ottiene un riconoscimento teorico, tanto prestigioso quanto sterile; lo stesso Guiraut, di lì a poco, nel 1279, abbandonò la corte del Saggio, dove con tutta probabilità le sue aspettative non erano state soddisfatte sul piano pratico. La *Suplicatio* rispecchia comunque storicamente, meglio di tante altri fonti, lo stato contraddittorio di una condizione, come quella dei giullari, intrisa tanto di frustrazioni, quanto ricca di consapevolezza e orgoglio culturale.

La eterogenea realtà della tradizione giullaresca, di fatto, seguitò ancora a sopravvivere per lungo tempo, almeno sino a buona parte del Trecento, sottraendosi, per sua stessa natura, agli imbrigliamenti professionali specialistici, che giungeranno soprattutto con l'affinamento dei giullari nella padronanza di un singolo strumento musicale, nel campo dell'arte della «menestrellía». Occorrerà quindi aspettare l'imborghesimento del giullare/menestrello, il suo definitivo e agognato radicamento in una corte, o in una istituzione cittadina, per intravedere una categoria sociale con precisi diritti e doveri, come le altre rispettate corporazioni.

E' il caso attestato dallo statuto della prima influente corporazione di giullari, innervata nel tessuto cittadino, e creatasi a Parigi, il 14 settembre 1321, giorno della festa di Santa Croce[66]. *Mutatis mutandis*, in Francia si verifica, a partire dal secolo XIV, quello stesso processo che condurrà i trovatori di area germanica, i *Minnesänger* (ossia i cantori dell'amore cortese, *Minne*) a trasformarsi in *Meistersänger*, maestri di canto professionisti, inquadrati in corporazioni cittadine munite di diritti e di privilegi universalmente riconosciuti, e che trovarono le loro principali espressioni istituzionali, prima grazie alle iniziative di Heinrich von Messen (alias *Frauenlob*, morto nel 1318) a Magonza, e successivamente a Norimberga, coi *maestri cantori*, immortalati da Richard Wagner nell'opera *Die Meistersinger von Nürnberg*, rappresentata per la prima volta a Monaco il 21 giugno 1868. Del resto, prodromi di associazioni di giullari, dalle origini storicamente incerte, e anche avvolte dalla leggenda, si incontrano già ad Arras nel 1194, e a Fécamp addirittura nella prima metà del secolo XI, dove è attestata una *fraternitas* di *joculatores*[67]. Ma, per tutto l'arco di oltre trecento anni, dalle prime testimonianze del secolo XI, sino al tramonto del Medio Evo, a cavallo tra il secolo XIV e XV, il giullare, nonostante una sua travagliata evoluzione verso un ruolo sociale e artistico sempre meglio definito, resta un feno-

[66] *Cfr.* Faral, *Les jongleurs,* pp. 128-130.

[67] *Cfr.* Faral, *Les jongleurs*, pp. 133-139 (Arras); 138 e s., nota 1 (Fécamp). Reese, *La musica nel Medioevo*, p. 249, a proposito di Fécamp rimanda, senza citare documenti, «al tramonto del secolo X e all'alba dell'XI».

meno culturale in buona parte sfuggente, tanto emblematico della civiltà medievale, quanto enigmatico.

§ 5. Breve excursus su alcuni «tipi» della tradizione giullaresca e i loro strumenti musicali

La *Suplicatio* di Guiraut Riquier non è altro che la punta di un iceberg, il culmine di una situazione secolare multiforme che risulta arduo inquadrare con occhi moderni, nonostante fiumi bibliografici. I termini *joculator* e *jocularis* appaiono già nel latino classico, in Cicerone[68], e presso Firmico Materno[69], ma la loro accezione è discussa; nel contesto dei passi citati i vocaboli assumono valore di aggettivo e, comunque, non designano di certo uno *status* sociale[70]. L'etimologia di giullare (e di tutte le altre varianti circolanti nel Medio Evo) è riconducibile al latino *joculator* («colui che gioca»), e appare relativamente tardi, in epoca merovingica, come vedremo. I giullari trovano come antecedenti storici i succitati *scurra*, con gli *histriones*, i *mimi*, i *thimelici*, dell'età romana, tanto deprecati dai padri della chiesa, e lo *scôp* germanico.

Sulla prima menzione del vocabolo *joculator* nella documentazione altomedioevale Faral e Menéndez Pidal divergono. Il primo accampa l'anno 836, appoggiandosi ad una testimonianza tratta dal *Liber de dispensatione rerum ecclesiasticarum* (30), di Agoberto: «Satiat præterea et inebriat histriones, mimos turpissimosque et vanissimos joculatores, cum pauperes Ecclesiæ fame discruciati intereant»[71]. Dal canto suo, lo studioso iberico cita il *Sermo ad regem*, rivolto al giovane Clodoveo II (638-657), dove si esprime tutto il disprezzo per i giullari, i quali debbono tacere nei contesti curiali: «Jocularis quis curiales sermones habet ad loquendum? Ne libenter eum audias; et quando tu cum sapientibus locutus fuerit... joculares taceant»[72].

La denominazione *joculator* e il suo correlativo significato nei glossari medioevali è stato oggetto di vari repertori lessicografici;[73] va poi messa in con-

[68] *Cfr. ad Atticum*, IV, XVI-3.

[69] *Cfr. Mathesis*, VIII, 22.

[70] *Cfr.* Faral, *Les jongleurs*, pp. 2 e s., nota 3.

[71] *Cfr.* Faral, *Les jongleurs*, p. 273.

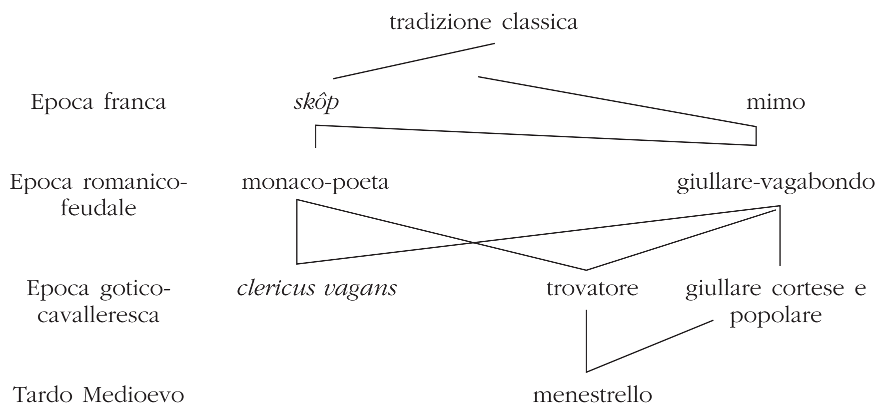
[72] *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca,* p. 6, nota 2. (*ibidem*, si informa che «sin recordar este texto, Faral, pp. 17 e 273» rimanderebbe a «G. Paris, *La littérat. fr.*, 1820, § 20«. Invero, nella p. 273 di Faral, *Les jongleurs*, non è citato il Paris, bensì: «Migne, *Patr. Lat.*, t. CIV, c. 249». Riguardo alla p. 17, il Faral rinvia a «G. Paris, *Manuel*, p. 32»).

[73] *Cfr.*, ad es., Du Cange (Charles du Fresne Sieur Du Cange), *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, (…) auctum a monachis ordinis s. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii (...), Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887, Graz, 1954, *ad vocem* «Joculari», «Joculator», IV, p. 422.

to la nomenclatura circolante nel Medio Evo sotto forme linguistiche, e varianti fonetiche, assai eterogenee, riguardanti personaggi e funzioni disparate, non certo coincidenti[74]. Di certo, la dicitura «giullare»< lat. *joculator*, nelle sue varie forme volgari, non è comune prima dell'anno Mille, come si potrebbe ritenere. Ad esempio per la penisola iberica, le prime attestazioni sarebbero della metà del secolo XI («las primeras menciones del nuevo nombre solo aparecen en 1047 y 1062, en Nájera y en Huesca[75]»).

***

Un tentativo di delineare uno schema sommario, sull' evoluzione dell'arte della giulleria, è stato proposto anche dallo storico dell'arte Arnold Hauser, secondo il quale, «il loro albero genealogico presenta all'incirca questo aspetto»[76]:



[74] Sempre da consultare, i principali repertori e lessici musicologici internazionali quali il tedesco *MGG*, l'inglese *Grove*, e l'italiano *DEUMM* (nelle singole trattazioni *ad vocem*,). Oltre a varianti assai variegate, ricordiamo che il termine in Germania da *Gengler* diventa *Gaukler*, poi *Spielman*, dove *Spiel* è appunto «gioco»; in fiammingo si ha *Gokelaer*. Ma esistevano anche in Svezia gli *Spelmän*, in Norvegia lo *Spillemaend*, in Finlandia lo *Speelmanni*, in Lituania lo *Szpielmonas*, nei Paesi cechi lo *spilman*, e in Russia lo *smorok*. *Cfr. DEUMM*, *Lessico*, «Giullare» (*ad vocem*, a cura di Gianfranco Vinay), II, pp. 375 e s.

[75] *Cfr*. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 6 e s. Purtroppo, in questo caso l'insigne studioso non accampa documenti.

[76] *Cfr*. Arnold Hauser, *Storia sociale dell' arte* [trad. italiana di *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bände, C. H. Beck Verlag, München, 1953], Torino, Einaudi, 1956, p. 254. E' sintomatico, dal punto di vista storiografico, il titolo del capitolo in cui sono diffusamente trattati i giullari: *Il romanticismo romanzo e cavalleresco* (pp. 219-254).

Lo schema, è discutibile, anche dal punto di vista della periodizzazione, sebbene risponda ad una più che comprensibile esigenza di tipo storico-propedeutico, non esente peraltro da meccanicismo storiografico. Appare, ad esempio, di collocazione «ardita», in questo schema, la indicazione del «monaco-poeta» che comunque, di certo influenzò le tecniche di versificazione e di composizione melodica utilizzate dai giullari; basti pensare all'influsso di forme musicali liturgiche quali le sequenze e l'innografia nella lirica romanza, su composizioni come il *lai* e la *cansó*, largamente maneggiate dai giullari.

Dal punto di vista storiografico, la questione della giulleria è strettamente connessa con le origini stesse della poesia in epoca romanza, a partire dalle *chansons de geste*. E' un campo nel quale si sono addentrati, con profondi studi, tuttora in corso, diverse scuole filologiche, sempre, giocoforza, strettamente a contatto con la problematica della componente musicale, sostanzialmente smarrita, a parte gocce minime, nel *mare magnum* delle tradizioni orali, e che vanno inquadrate senza scordare gli apporti più complessi[77].

***

La classificazione dei giullari, alla luce delle considerazioni che abbiamo esposto, anche riguardo alla *vox viva*, e alla *vox mortua* delle fonti, non è impresa storiograficamente facile. Eppure, nel Medioevo, le distinzioni esistevano. Sintomatico è il fatto che in un formulario epistolario, opera del toscano Boncompagno da Signa, verso il 1218, sono presenti indicazioni cancelleresche per raccomandare un giullare, o una giullaressa, o uno strumentista «specializzato». Tra questi, si notino i modelli epistolari per il «De violatore» (...). «De liratore vel symphonatore» (...). «De zitharedo» (...). «De arpatore vel rotatore» (...). «De saltatore» (...). «De illo qui scit volucrum esprimere cantilena et voces asininas» (...). «De ceco mirabili» (...). «De litteris generalibus pro quolibet joculatore ac joculatrice»[78].

---

[77] *Cfr.* Viscardi, *Le Origini*, «La tradizione giullaresca nella nozione romantico-positivista e secondo le indicazioni della documentazione autentica», pp. 625-662. «In realtà, documentato è solo il fatto che le canzoni di gesta nei secoli XI ex. e XII sono elementi essenziali del repertorio dei giullari che, in quei secoli, sono effettivamente –quando non siano suonatori o cantori, prestigiatori o saltimbanchi, giocolieri o buffoni– *conteors* e *chanteors* di *gestes* e *aventures*». *Cfr. ibidem*, p. 629. Faral non avrebbe «rilevato che le testimonianze raccolte si devono assolutamente ordinare in due gruppi nettamente distinti, che offrono indicazioni assolutamente diverse; da una parte le testimonianze antiche dei secoli IX-X, dall'altra quelle dei secoli XII-XIII; e che solo queste ultime indicano i giullari come *conteors* di *gestes* (o di favole, o di vite i santi), oltre che come cantori o suonatori di vari strumenti, o ballerini prestigiatori o ammaestratori di orsi e leoni» (seguono le fonti, *ibidem*, pp. 629 e s.). «Senza dubbio giullaresca la letteratura delle canzoni di gesta dei secc. XII-XIII; gratuita e anzi smentita dalle imperiose indicazioni delle fonti la proposizione che nell'ambiente giullaresco quella letteratura abbia avuto origine». *Cfr. ibidem*, p. 630 (vedi anche pp. 756 e s.: «è illegittimo il postulato della composizione e trasmissione delle canzoni di gesta nella tradizione solo orale e menmonica»).

[78] *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca,* p. 38, nota 1.

Una distinzione, nella penisola iberica, si incontra tra i giullari di «bocca e di plettro», citati nella *Crónica General* del 1344, distinti tra giullari appunto *de boca* e di *peñolas.*[79] Sarebbero stati tra i principali, divisi tra «cantores y meros tañedores»[80]. Assai arduo risulta interpretare con esattezza che cosa fosse concretamente il giullare «di bocca»; di certo, è interessante una ordinanza reale francese del 1395, la quale proibisce agli autori di canzoni e a «tous autres ménestriers de bouche et recordeurs de ditz» di occuparsi del Papa, dei Re e dei Signori di Francia. In questi casi, si può postulare il ruolo di non solo meri esecutori, bensì anche, eventualmente, di autori. E' il caso del maiorchino Jacme Fluviá, chiamato in taluni casi «juglar de boca», in un documento del 1382 di Pietro IV il Cerimonioso, ma anche «trobador de dances» nel 1373, o semplicemente «trobador» nel 1360[81]. Di certo, la distinzione tra giullare e giullare, variava soprattutto a seconda della loro specializzazione musicale, anche prima che fosse il loro tratto più caratterizzante, all'epoca dei menestrelli. I suonatori di viella, i «violeros» appartenevano ad una élite, vantati in diversi «poemas de clerecía»[82]. Uno dei passi letterari più icastici, in cui brillano le capacità virstuosistiche delle viole, è rappresentato dal *Libro de Apolonio*, databile alla metà del Duecento, dove la principessa Luciana viene raffigurata mentre suona divinamente la «vihuela»[83].

L'asino, reso «giullare degli animali» dall'Arcipreste de Hita, non suonava altro strumento che l' «atambor», paragonabile allo stridente «rebuzno» (raglio). In questo caso, il libro di *Buen Amor*, riecheggia il disprezzo che i giullari di musica più raffinata nutrivano nei confronti dei «tamboreros»[84].

Tra i più grandi affreschi letterari sui giullari e i loro strumenti, spicca il *Libro de Alexandre* (metà del secolo XIII), dove si descrive la entrata del conquistatore a Babilonia, con grande sfarzo di strumenti e giullari: «El pleyto de joglares eran fiera riota / avie y s*imfonía, farpa, giga* e *rota*, / *albogues* e *salterio, çitola* que mas trota,/ *guitarra* e *viola* que las coytas embota»[85].

Nel secolo successivo, nel *Poema de Alfonso XI* (1348), che rievoca la incoronazione del sovrano (1332) si narra un altro sontuoso dispiego di giullari e strumenti musicali nel monastero di Las Huelgas di Burgos; tra l'altro, si ricor-

[79] *Cfr. ibidem*, p. 39.

[80] *Cfr. ibidem*, p. 40.

[81] *Cfr. ibidem*, p. 39 e nota 5.

[82] *Cfr. ibidem*, pp. 40-42 (in particolare p. 40, nota 5).

[83] *Cfr. ibidem*, p. 41.

[84] *Cfr. ibidem*, p. 44.

[85] Cfr. *ibidem*, p. 46 (il corsivo è dell'autore).

da: «El *laud* ivan tañiendo, / estromento falaguero, / la *viuela* tañiendo / el *rabé* con el *salterio* (…)»[86].

All'*Arcipreste de Hita*, nel 1330, dobbiamo la descrizione dell'accoglimento sfarzoso di «Don Amor», in una cornice di straordinario valore documentario per l'apparato di strumenti musicali dispiegato. Nel descrivere «cómo clerigos e legos e flayres e monjas e dueñas e joglares salieron a recebir a Don Amor», il poeta «concierta la más gozosa algazara juglaresca que han escuchado las gentes». Vengono menzionati strumenti musicali nella descrizione della scena solenne: «salen los *atambores*, allí sale gritando la *guitarra morisca* (…), / *la guitarra latina* con estos se aprisca; / el *rabé* gritador con la su alta nota / (...) el *salterio* con ellos más altos que la Mota / la *viuela de peñola* con estos aí sota»[87].

Il 3 aprile del 1328 è una data assai interessante per la documentazione giullaresca. Infatti, il cronista Ramón Muntaner, assistette in tale data alle feste della in coronazione dell'infante Alfonso a Saragozza, antica capitale del regno. Il concorso dei giullari fu imponente, alcune centinaia. Sappiamo anche che l'infante Pietro, futuro Pietro IV il Cerimonioso, compose e attuò della *dansas* nonché un sirventese sui simboli della Corona, che fu intonato ad alta voce dal giullare Remasset[88].

***

Ma è soprattutto nelle *Cantigas* di Santa Maria che si esalta, nella magnificenza delle miniature, il ricco «armamentario» musicale giullaresco del Duecento, con 44 raffigurazioni, tra cui spiccano quelle delle *Cantigas* «de loor». Il codice più sfarzoso, l'escurialense *E*, abbraccia sia la tradizione occidentale cristiana strumentale che quella (ancorché in maniera assai più circoscritta) ebrea ed islamica. Gli strumenti sono effigiati, di solito, in coppia. Ad esempio, N° 10: viola d'arco / chitarra latina; N° 20: viola d'arco / chitarra «morisca»; N° 30: 2 liuti di foggia orientale; N° 40: due salteri triangolari (arpa-salterio); N° 50: due salteri di tipo trapezoidale (*qânûn*); N° 60: 2 *launeddas*; N° 70: 2 salteri in forma di «ala». Tuttora, va sempre sottolineata prudenza sulla identificazione di certi strumenti, e soprattutto nella loro applicazione musicale nelle interpretazioni esecutive «moderne». La letteratura scientifica sulle miniature delle *Cantigas* è ormai ingente[89].

[86] *Cfr. ibidem*, pp. 46 e s., note 4 e 1 (il corsivo è dell'autore).

[87] *Cfr. ibidem*, p. 47 (il corsivo è dell'autore),

[88] Cfr. *ibidem*, p. 193.

[89] *Cfr.* i riferimenti in Giampaolo Mele, *Le launeddas e la miniatura della carta 79^v del manoscritto escurialense b.I.2 delle «Cantigas de Santa María»*, in *Launeddas*, a cura di Giampaolo Lallai, AM&D-ISRE, Cagliari, 1997, pp. 242-249; Gómez Muntané, *La Música Medieval en España*, pp. 217 e s. (nelle pp. 206-212 una collazione degli strumenti musicali presenti nelle *Cantigas*, codice E, nel *Libro de Buen Amor* e in *Una coronación de Nuestra Señora*, di Fernán Ruiz).

Di certo, la corte del re Saggio svettò su tutte quelle del Duecento per munificenza e mecenatismo; era «tan rica en poetas y músicos (…) donde alternaban trovadores provenzales y gallegos, juglares de Castilla y otros venidos de los diferentes países hispánicos y europeos»[90]. La stessa, altrettanto rigogliosa proliferazione di musici (cantori, strumentisti), come abbiamo più volte ricordato, si incontrerà soprattutto nell Trecento presso i sovrani della Corona d'Aragona, specialmente all'epoca del succitato Giovanni I Cacciatore, o il Musico (1387-1396)[91].

§ 6. Le giullaresse

Le giullaresse costituivano una categoria professionale e sociale altrettanto variegata nel panorama giullaresco internazionale, e meriterebbero una trattazione a sé stante; in questa sede diamo solo un fugace cenno. Nella penisola iberica, nel Basso Medioevo, erano sia cristiane che ebree e mussulmane, così come i loro colleghi maschi. Menéndez Pidal dichiara (con un «sin duda» forse discutibile) che le giullaresse deriverebbero da quelle danzatrici che rallegravano le feste in epoca romana, le «puellae gaditanae», le fanciulle di Cadice, richiamate nella poesia di Marziale e di Giovenale[92]. Un tipo speciale di giullaressa era la *soldadera*, ossia, per analogia col soldato, «colei che vive della paga, del soldo quotidiano», offrendo le sue prestazioni in pubblico, normalmente come «donna di spettacolo», nelle sua accezione più varia, e di sicuro non sempre di valore osceno. Il suo mestiere non può essere accomunato a quello delle meretrici, anche se talvolta si intravede un contesto di «vendita» del corpo, attestata ad esempio nel libro di *Apolonio*, 396, dove un uomo «signore» di *soldaderas*, compra Tarsiana, per recarla alla *mancebía*, sebbene poi, lo stesso personaggio appaia nel mercato a suonare «por soldada» la viola (*Apolonio*, 426)[93].

[90] In Anglés, *La música de las Cantigas*, , p. 126. Si nota: «En las miniaturas del Códice *princeps* de las Cantigas de Santa María y en el *Libro de ajedrez*, tiene la musicología moderna la más preciosas fuentes para el estudio de los instrumentos medievales usados en la cortes de Europa (*cfr. ivi*). E, ancora: «Es necesario distinguir muy bien entre músicos juglares, tan sólo ejecutantes, y trovadores, o sea, poetas-músicos, *compositores*» (*cfr. ivi*; il corsivo è dell'autore).

[91] *Cfr.* Gómez Muntané, *La música en la casa real catalano-aragonesa [1336-1432]*, vol. I; id., *La Música Medieval en España*, pp. 219-231; Mele, *I cantori della cappella di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona,* pp. 63-104. Il mecenatismo dei sovrani aragonesi nei confronti dei giullari era di antica tradizione. Nei registri dell'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona, soprattutto nelle sezioni *Cancilleria* e *Real Patrimonio*, sono presenti miriadi di documenti sui giullari e i menestrelli. Restano sempre fondamentali gli studi pionieristici di Higinio Anglés, a partire da *Cantors und Minstrels in Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert*, in «Bericht uber den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26 bis 29 September 1924», Leipzig, 1925, pp. 55-66 (= *Scripta Musicologica*, cura et studio José López Calo, intr. di José M.ª Llorens, Roma 1975-1976, 3 voll. [«Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 131»], II, N° 40, pp. 857-868).

[92] *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca,* p. 31.

[93] *Cfr. ibidem*, p. 32.

Il Concilio di Toledo del 1324, esecrando le *soldaderas* fa comunque riferimento alle loro grazie nella danza e nel canto[94]. Spesso sono rappresentate nelle miniature medioevali al fianco del giullare. Di certo, le *Cantigas* di Santa Maria si eseguivano con il loro ausilio. Si pensi solo, tra le altre, alla miniatura della cantiga 300, del codice escurialense, che rappresenta un giullare «de albogón» e una giullaresca di «tamborete»[95].

Anche secondo le miniature del *Cancioneiro da Ajuda,* la *soldadera* svolgeva un notevole ruolo nella lirica gallego-portuguesa; infatti, delle 16 miniature del codice soltanto 4 raffigurano il giullare, solo, o accompagnato da altro giullare, o da un ragazzo che canta; le restanti 12 miniature, a fianco dello strumentista, collocano un personaggio femminile. Nelle fonti, la *soldadera* non appare comunque solo in compagnia del giullare, bensì anche in quella del «trovador ajuglarado». E' il caso di Gauçelm Faidit, originario del Limosino, documentabile negli anni 1170-1202, il quale si trasformò in giullare dopo aver perso tutta la sua fortuna ai dadi, sposato con una «soudadiera», che lo seguì a lungo presso le corti; lei era era un po' grassoccia («regordeta») come Gauçelm, ma comunque ammirevole per bellezza e discrezione («fort fo bella et ensenhada»)[96].

Nelle corti, come per i giullari, si distinguevano le *soldaderas* che andavano «a cavallo» da quelle più povere, che viaggiavano «a piedi». Nel 1303, in un pagamento della corte aragonese, «en las vistas de Ariza», il sovrano corrispose alle *soldaderas* al seguito di don Juan Manuel, destinato a un notevole successo letterario, cifre distinte: 10 tornesi a quelle «a cavallo», e la metà della cifra, 5 tornesi alle giullarese «a piedi». Qualcosa di analogo capitò presso Calatayud, nell'anno seguente: le *soldaderas* dell'infante di Castiglia ricevettero dal re d'Aragona 15 tornesi quelle «a cavallo», e 7 quelle «a piedi».

Alla stessa stregua dei giullari più facoltosi, anche le *soldaderas* più quotate, erano accompagnate da una «manceba», dalla quale dipendeva per diversi servizi[97]. Ma, già intorno al 1330, in luogo di *soldadera*, si impone il nome, e la funzione, probabilmente la stessa, o somigliante, della *cantadera*, che cantava e ballava in pubblico, spesso al suono del «pandero», secondo icastici versi del libro di *Buen Amor*: «Desque la cantadera dize el cantar primero / siempre los pies le bullen, e mal para el pandero»[98]. La espressione «cantatrice», figura comunque anche in fonti storiche del secolo precedente, ad esempio, in un

[94] *Cfr. ibidem*, p. 33.

[95] *Cfr. ibidem*, tavola fuori numerazione, tra pp. 50 e 51.

[96] *Cfr. ibidem*, p. 34 e nota 2.

[97] *Cfr. ibidem*, pp. 34 e s.

[98] *Cfr. ibidem*, p. 35.

documento galiziano del 1228, dove una *cantatrix* dota un anniversario per la sua anima nella cattedrale di Lugo[99]. Da ciò si arguisce uno stato sociale ragguardevole, condizione che però non dovette essere consueta, ma neanche rara[100].

Una figura di *soldadera* di particolare spicco è rappresentata da María Pérez Balteira, documentata alla corte di Alfonso X di Castiglia. Nell'anno 1257, ella cedette una ricca eredità di sua madre ai monaci cistercensi di Sobrado, in cambio di una rendita vitalizia, mentre si era fatta crociata. Le sua vita fu circondata da *cantigas* intessute di maldicenze e di pettegolezzi; tra cui quella di Pero da Ponte, il quale cantò che la «crociata» María Pérez giunse dalle terre oltremarine talmente colma di indulgenze da non potere restare dritta[101].

§ 7. I giullari visti dalla chiesa

I concili, sinodi diocesani e «nazionali», le decretali, hanno costantemente lanciato le loro condanne ai giullari. La letteratura storica sui sinodi e la riprovazione della giulleria da parte delle gerarchie ecclesiastiche risale sino all'Alto Medioevo, e trova le sue premesse «ideologiche» nei trattati dei padri e dei dottori della chiesa. Il quarto Concilio generale del Laterano, nel 1215, si preoccupò di sradicare tra il clero i costumi giullareschi. Sulla base dei canoni di questo concilio, i vescovi di Castilla e di León, riuniti nel 1228 a Valladolid, decreteranno che tutti i chierici si astenessero dalla frequentazione di mimi e giullari, evitando le taverne: «Mimis, joculatoribus et histrionibus non intendant et tabernas prorsus evitent, nisi forte causa necessitatis in itinere costituti»[102].

Ma le testimonianze storiche offrono non di rado squarci di vita inattesi. E' sintomatico il fatto che presso Lugo, nel 1316, il giullare Fernán Pérez Marcón, cedette addirittura tutti i suoi beni a don Rodrigo, vescovo di Mondoñedo, per i favori ricevuti[103]. Le informazioni sono varie[104]. E' poi interessante la testimo-

99 *Cfr. ibidem*, p. 35, e nota 5.

100 Secondo Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 903-904 le «cantadeiras» deriverebbero con continuità ininterrotta («sem soluçao de continuidade») da quelle antiche. L'interpretazione resta però dubbia; sappiamo troppo poco, riguardo alle succitate «puellae gaditanæ» e dei loro canti. Intorno al 1330 invece di *soldaderas*, si parla di *cantaderas*; nella documentazione catalano-aragonese, soprattutto dell'epoca di Pietro IV il Cerimonioso (1336-1387) e di suo figlio Giovanni I il Cacciatore (1387-1396), si incontrano attestate non di rado sia cantatrici che giullaresse.

101 *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca,* pp. 167 e s.

102 *Cfr. ibidem*, p. 59, nota 2.

103 *Cfr. ibidem*, p. 58, nota 3.

104 *Cfr.* anche Faral, *Les jongleurs*, pp. 21 e s.

nianza di Raimondo Lullo (notoriamente critico verso i giullari), che nella sua *Blanquerna* cita un giullare giunto alla tavola del cardinale, intona un canto alla Madonna, e informa gli astanti delle notizie che circolavano nel mondo[105].

Nel secolo XIII, la forza del movimento pauperistico e penitenziale, che diede vita agli ordini mendicanti (francescani, domenicani e carmelitani), innervandosi in maniera capillare in tutte le città si impone; fra tutti, si staglia la figura di san Francesco d'Assisi. E il senso «giocoso» della vita, incarnato dai giullari, fu assunto in prima persona dal fondatore dell'ordini minoritico. Lo stesso santo, chiamava i suoi fratelli *joculatores Domini* (giullari di Dio). Nel 1226, l'anno della morte dello stesso Francesco, Gonzalo de Berceo, si definiva giullare di san Domenico, patriarca dell'ordine dei frati predicatori, fedeli difensori dell'ortodossia cattolica (*Domini canes*). Ricordiamo inoltre che san Francesco davanti al papa Onorio III «mentre proferiva le parole, muoveva i piedi quasi ballando»[106]. Ma già nel secolo precedente. San Bernardo di Clairvaux, in un passo poco noto nella bibliografia sui giullari, parla nel rapporto con Dio visto alla maniera «des jongleurs et des saltimbanques –*More scilicet ioculatorum et saltatorum*– (…) *capite misso deorsorum pedibusque sursum erectis*»[107].

***

Verso la fine del Duecento, Thomas di Cabham, già subdiacono di Salisbury, e poi arcivescovo di Canterbury, nella sua *Summa confessorum*, un Penitenziale, di rilevante diffusione, opera una distinzione piuttosto articolata, sulla condizione dei giullari, dividendoli in tre categorie, e in due subcategorie:

> Tre sono i generi di istrioni. Alcuni trasformano e stravolgono il loro corpo con turpi salti e turpi gesti, o denudandosi in maniera oscena, o indossando orribili maschere, e tutti costoro sono da condannare, a meno che non abbandonino il loro mestiere. Ve ne sono anche altri che non fanno niente, ma si comportano da calunniatori, privi di fissa dimora, seguono le corti dei potenti e dicono cose ingiuriose e infamanti degli assenti per compiacere ai presenti. Anche questi individui sono da condannare perché l'Apostolo proibisce di mangiare con loro, e questi sono chiamati «buffoni vagabondi», poiché non servono a niente se non a divorare e a maledire. C' è anche un terzo genere di istrioni che hanno strumenti musicali per dilettare gli uomini, e questi sono di due tipi (*qui habent instrumenta musica ad delectandum homines, et talium sunt duo genera*). Alcuni infatti frequentano libagioni pubbliche e riunioni lascive, e intonano diverse can-

105 *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca,* p. 59.

106 *Cfr.* F. Zafarana, *La predicazione francescana*, in *Francescanesimo e vita religiosa dei laici nel '200*, in Atti dell'VIII Convegno internazionale della Società Internazionale di Studi Francescani, Assisi, 16-18 ottobre 1980, Cisam, Spoleto, 1981, pp. 206 e s.

107 *Cfr.* Jean Leclerq, *Essai sur l'esthétique de S. Bernard*, in «Studi Medievali», Serie terza, Anno IX, Fasc. II (1968).

tilene per trascinare gli uomini alla lascivia; tali individui sono da condannare come gli altri. Ne esistono poi altri ancora, chiamati giullari (*qui dicuntur ioculatores*), che cantano le gesta dei principi e la vita dei santi, e consolano gli uomini nei loro affanni e sventure, e non attuano le innumerevoli turpitudini che fanno i danzatori e le danzatrici (*saltatores et saltatrices*), e altri che danno spettacolo con disoneste parvenze, e fanno apparire quasi dei fantasmi con incantesimi o in altro modo. Ma se non fanno queste cose, bensì cantano con i loro strumenti le gesta dei principi e altre cose utili per il conforto agli uomini, come è detto sopra, questi si possono tollerare, come dice papa Alessandro[108].

La linea discriminante, secondo Thomas di Cabham, che naturalmente rifletteva una tradizione, consisteva, dunque, nel repertorio eseguito: se il giullare si cimentava col canto delle imprese gloriose dei condottieri, o col racconto dei miracoli dei santi, svolgeva una funzione positiva ed encomiabile; era così latore di valori moralmente edificanti. Di fatto, questa distinzione va interpretata come una sorta di orientamento ad uso e consumo per il clero, come era peraltro normale nello spirito di un libro Penitenziale come la *Summa confessorum*. Di certo, la realtà era assai più sfaccettata, e risulta difficile pensare che abili suonatori di *instrumenta musica*, esperti anche nel canto agiografico, fossero esenti dagli influssi dei repertori, di tipo osceno, circolanti nelle taverne o nei crocicchi. La classificazione presentata nelle succitate *Supplicatio* e *Declaratio*, di Arnaut de Riquier e di Alfonso X *el Sabio*, rispecchiano una visione più vicina alla vita quotidiana del tempo, rispetto alle nomenclature astratte elaborate dall'arcivescovo di Canterbury.

Ricordiamo che prima del prelato inglese anche uno dei maestri della teologia medioevale, san Tommaso d'Aquino (1225 ca.-1274), domenicano, si era occupato dei giullari; la sua posizione è abbastanza sfumata, e comunque non rigida. Il teologo distingueva i giullari in base al loro comportamento morale, ma contempla al contempo interessanti spazi di interpretazione, più tollerante,

[108] «Tria sunt histrionum genera. Quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus, vel denudando se turpiter, vel induendo horribiles larvas, et omnes tales damnabiles sunt, nisi reliquerint officia sua. Sunt etiam alii qui nihil operantur, sed criminose agunt, non habentes certum domicilium, sed sequuntur curias magnatum et dicunt opprobria et ignominias de absentibus ut placeant aliis. Tales etiam damnabiles sunt, quia prohibet Apostolus cum talibus cibum sumere, et dicuntur tales scurrae vagi, quia ad nihil utiles sunt, nisi ad devorandum et maledicendum. Est etiam tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines, et talium sunt duo genera. Quidam enim frequentant publicas potationes et lascivas congregationes, et cantant ibi diversas cantilenas ut moveant homines ad lasciviam, et tales sunt damnabiles sicut alii. Sunt autem alii, qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum, et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis, et non faciunt innumeras turpidudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam fantasmata per incantationes vel alio modo. Si autem non faciunt talia, sed cantant in instrumentis suis gesta principum et alia talia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supradictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa». *Cfr.* Faral, *Les jongleurs*, p. 67, e nota 1.

verso il loro ruolo. Nella *Summa Teologica*, infatti, rivaluta il ruolo del *ludus*, del divertimento, secondo determinate regole. Il giullare non pecca se impiega i suoi «giochi» senza ricorrere a oscenità; di per sé (*secundum se*) il suo non è un compito illecito[109].

§ 8. Un giullare/trovatore: Arnaut Daniel: «il miglior fabbro»

Un capitolo centrale dell'arte della giulleria è rappresentato dalla tradizione occitanica. La Provenza, nei secoli XII-XIII, coi trovatori, a partire da Guglielmo IX duca di Aquitania (1071-1126), che amava camuffarsi nelle taverne, e di cui si è conservato un solo frammento musicato, conobbe la splendida stagione poetico-musicale, in lingua d'*oc*, imitata ben presto dai trovieri francesi in lingua d'*oil*, e divulgata prontamente in ambito internazionale soprattutto tramite i giullari[110].

Tra un centinaio di trovatori di cui abbiamo le *vidas*, non meno di sette sono donne, più o meno la metà appartennero a famiglie nobili, e circa un terzo erano anche *joglars*[111]. La caratteristica principale dei giullari provenzali, rispetto ai trovatori, era quella di proporsi come esecutori, e quindi rappresentavano i più potenti canali della poesia cantata occitanica. Ma non tutti erano abili nel canto o nel suonare qualche strumento. Non di rado, ci si avvaleva del tramite diretto dei giullari, senza alcun pezzo di pergamena, per inviare brani musicali (*Senes breu de parguamina / Tramet lo vers en chantan*), come è attestato da Jaufré Rudel, trovatore di alto rango, per trasmettere una canzone[112].

Tra giullari provenzali, non sempre correvani i complimenti. Significativo è il caso di Guilhelm Magret, *joglar*, originario di Vienne, a sud di Lione, sul fiume Rhône (attestato nel 1195-1210?), autore di otto composizioni, tra cui un *sirventes* e una *canso*, con musica; fu definito in maniera poco lusinghiera da Guilhelm Rainol di Apt, con cui aveva avuto una *tenso*: «joglar vielh, nesci, badoc», ossia, «vecchio, sciocco e stupido»[113].

---

[109] *Cfr.* Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca,* p. 79, nota 2 (con rimando a *Seconda secundæ, quæst.* 168, art. 3).

[110] Per una bibliografia, *cfr.* Aubrey, *The Music of the Troubadours*, pp. 299-315. Sempre da consultare (con dovizia di dati sui giullari provenzali) è il classico repertorio Alfred Pillet-Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Niemeyer, Halle, 1933. *Cfr.* anche Ismael Fernández de la Cuesta, *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, Institut d'Estudis Occitans, 1979. Per le *vidas* e *razós cfr.*, tra gli altri, Jean Boutier-A. H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1964. Vedi inoltre Faral, *Les jongleurs* , pp. 73-79.

[111] *Cfr.* Cattin, *La monodia nel Medioevo*, p. 160.

[112] Cfr. Faral, *Les jongleurs*, p. 75, e nota 1.

[113] *Cfr.* Aubrey, *The Music of the Troubadours*, p. 16.

Tra i più noti giullari-trovatori, spicca nel Duecento la personalità di Arnaut Daniel (m. 1220)[114]. La *vida* ricorda che Arnaut fu della regione del Perigord, di un castello denominato Ribeirac. Apprese bene le lettere e si dilettò a «trobar». Però, ad un certo punto, abbandonate le lettere, si fece giullare (*Et abandonet las letras, et fetz se joglars*)[115]. Memorabili restano i suoi versi, dedicati alla donna amata, una elevata dama di Guascogna, che lo respingeva. Così canta, il giullare, nella sua inane «guerra» amorosa: «Io sono Arnaut, che ammucchio l'aria, caccio la lepre con il bue, e nuoto contro la corrente» (*Eu son Arnautz qu'amas l'aura / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra suberna*)[116].

Il suo «trobar» era considerato alquanto chiuso, ermetico (*trobar clus*), e le sue canzoni, quindi, di ardua comprensione. La *vida* ci trasmette un gustoso episodio, forse di sapore novellistico, ma comunque sintomatico. Trovandosi alla corte di Riccardo di Inghilterra, venne sfidato da un altro giullare che riteneva di comporre poesie e musica ancora meglio di lui. Il re li rinchiuse quindi in due stanze diverse, per comporre un canto, e metterli a confronto. Arnaut Daniel, però, se la prende con comodo, non compone nulla, ma alla fine, origliando, riesce a carpire il testo e la musica del suo rivale che cantava tutta la notte, e intonandoli di fronte al re come sua «invenzione» dimostrò brillantemente, sotto forma di scherzo, di essere il migliore giullare, ricavando dei doni munifici che vennero, peraltro, accordati anche all'altro «collega»[117].

Di certo, l'opera poetica e musicale di Arnaut si staglia ai massimi livelli del secolo XIII. Per quanto concerne la sua nomea di poeta, egli è immortalato nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri, nel girone dei lussuriosi del *Purgatorio*, insieme a Guido Guinizelli, maestro nel «dolce stilnovo (Canto XXVI, vv. 139-148). Il giullare-trovatore è l'unico personaggio nella *Commedia* dantesca che parla con la sua lingua originaria, rispondendo al poeta[118]; ciò rimarca la profonda stima che Dante, peraltro, gli aveva già tributato nel *De vulgari eloquentia*, come massimo poeta non italiano, in materia non d'amore[119]. E' stato, gius-

[114] *Cfr.* Martín de Riquier, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1995, pp. 29 e s.

[115] *Cfr. ibidem*, p. 29.

[116] *Cfr. ivi.*

[117] *Cfr. ibidem*, pp. 29 e s.

[118] «El cominciò liberamente a dire: /*Tan m'abelis vostre cortes deman, / qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire. / Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor, / e vei jausen lo joi qu'esper, denan. / Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor*. Poi s'ascose nel foco che li affina». *Cfr. La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Edizione Nazionale della Società Dantesca Italiana, Milano, Mondatori, 1967, III [il 1° vol. *Introduzione*], 1967, P*urgatorio*, XXVI, vv. 140-148 (sul problema della lezione del testo provenzale, *cfr. ibidem*, pp. 456-459).

[119] *Cfr. De Vulgari Eloquentia*, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da A. Marigo. Terza ed. con appendice di aggiornamento a cura di P. G. Ricci, Firenze, Le Monnier, 1967, II, II-9.

tamente notato: «Wheter seen a trobador or a joglar (and the distinction was not necessarily great) Arnau was unquestionably a poet of great learning and subtlety»)[120]. Nel Purgatorio è ricordato come il «miglior fabbro del parlar materno» (XXVI, v. 117). Si intende, con questa espressione, designare il giullare-trovatore (sebbene Dante non lo ricordi, a differenza della *vida*, nelle sue inscindibili vesti di giullare) quale il migliore poeta nella lingua appresa dalla bocca della madre (*parlar materno*, in questo caso: il provenzale), e contrapposta alla *grammatica*, cioè il latino, che si impara con lo studio sulla base dei libri. Dal punto di vista della tradizione manoscritta musicale, di Arnau Daniel ci è pervenuto solo la melodia per una celebrata *sestina*, e per una *canso*[121].

§ 9. Il giullare-trovatore-cavaliere: il caso di Raimbaut de Vaqueiras

Una figura paradigmatica, nell'ambito delle variegate, e spesso rocambolesche carriere giullaresche, è quella di Raimbaut de Vaqueiras (ca. 1155-1205). Questo eclettico personaggio, nativo dell'area provenzale di Aurenga (Orange), appartenne alla piccola e povera nobiltà provinciale, e si fece giullare («E se fes joglars»), affermandosi per le sue capacità in campo musicale e poetico («Ben sabia cantar e far coplas e sirventes»). Menò vita errabonda, varcò le Alpi e giunse, nel 1180 circa, presso la corte genovese dei Malaspina (signori della Lunigiana), poi presso i Visconti in Lombardia, e infine presso il marchese Bonifacio I di Monferrato, che lo nominò cavaliere, diventandone amico e confidente. Partecipò anche a legazie diplomatiche nelle controversie tra Papato e Impero, e seguì il marchese di Monferrato nella Quarta Crociata del 1202. Secondo una leggenda perì in battaglia, al seguito del suo signore, combattendo contro i Bulgari, nel 1207. Ebbe relazioni coi suoi colleghi trovatori Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Arnaut Maruelh, Perdigon, nonché con il troviere Conon de Béthune, che ugualmente partecipò alla Quarta Crociata. Scrisse 26 poesie; di questi componimenti, 5 *cansos*, un canto di crociata e una *estampida*, conservano la melodia[122].

120 *Cfr.* Aubrey, *The Music of the Troubadours*, p. 14.

121 *Cfr. ivi.*

122 L'opera di riferimento, anche per le questioni biografiche e la datazione delle composizioni, resta Joseph Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Mouton, The Hague, 1964. Vedi anche Pillet-Carstens, *Bibliographie*, 392, 94. Per la sua identità di giullare, *cfr.* anche François-Just-Marie Raynouard, *Lexique romane, ou Dictionnaire de la langues des troubadours*, Silvestre, Paris, 1838-1844, 6 voll., V, p. 416. Sul suo ruolo storico-musicale, nella civiltà dei castelli in Italia, *cfr.* Gallo, *Musica nel castello,* pp. 9 e s., 17-22; a p. 17, si riporta l'elogio della vita cortese presso i Monferrato, in provenzale, in una lettera in versi inviata a Bonifacio I, che celebra l'omaggio alle donne, le vesti eleganti, le belle armature, le trombe, i passatempi nelle sale del castello durante i periodo di pace, e infine la musica strumentale, eseguita soprattutto con le vielle (*viulas*) e il canto (*chantar*).

Il suo cosmopolitismo si estrinseca in una mirabolante conoscenza dei principali idiomi volgari, sfoggiato in una tenzone, e soprattutto in un *descort* plurilingue. La tenzone, anteriore al 1194, è per una metà in provenzale e per l'altra metà in italiano: si tratta di un classico contrasto fra un giullare e una donna del popolo, di estrazione genovese. Raimbaut de Vaqueiras spicca come il primo poeta in volgare italiano di cui si conosca il nome; i suoi, tra l'altro, furono versi pionieristici, in cui l'italiano venne utilizzato come lingua di canzone cortese. E' stato rimarcato, riguardo all tenzone, che «l'atteggiamento del poeta di fronte al nostro volgare non è più di mimetismo, ma di sforzo assimilativo nel riconoscimento di un'autonoma potenzialità artistica»[123].

Il suo celebre *descort* plurilingue, in 5 idiomi neolatini, è un autentico pezzo di virtuosismo linguistico e di sofisticata tecnica della versificazione. La prima strofa è in Provenzale, la seconda in Italiano, la terza in Francese, la quarta in Guascone, la quinta in Gallego-portoghese, mentre la sesta ha due versi in ciascuna di queste lingue, nell'ordine delle strofe precedenti. Le prime 5 strofe sono di 8 settenari a rima alterna, la sesta è un «commiato» di 10 settenari che riprendono, a due a due, non solo le lingue, ma anche le prime due rime di ciascuna strofa; il brillante «pezzo di bravura» è ben noto anche ai linguisti[124]. In campo musicale, va osservato che il *descort* rappresenta una delle forme più raffinate, con mescolanze sapienti di rime anche inusuali, strutture dei versi, linguaggio; talvolta la melodia cambia ciascuna stanza, od ogni paio di strofe[125].

Il componimento più celebre di Raimbaut de Vaqueiras è la danza *Kalenda maya*, ed è strettamente legata all'amore cortese del giullare-trovatore per Beatrice, figlia[126] del marchese di Monferrato Bonifacio I, cantata col *senhal*, o pseudonimo, di «Bels Cavaliers». La spiegazione del *senhal* è raccontata nella sua *Vida*. Narra l'ignoto compilatore della biografia che Raimbaut aveva occasione di osservare la nobildonna quando si intratteneva sola nella sua camera, grazie ad una piccola finestra sul tetto. Un giorno vide il Marchese che, al rientro da una seduta di caccia, entrò nella camera della figlia, dopo di che lasciò la sua spada al fianco del letto, ed uscì. A quel punto, Beatrice, rimasta solo nella sua stanza, e inconsapevolmente osservata da Raimbaut, si levò il mante-

[123] *Le origini e il Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. I, a cura di Emilio Cecchi, Natalino Sapegno, Garzanti, Milano, 1987, p. 239.

[124] *Cfr.* Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, pp. 98 e s.; Carlo Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine*, Pàtron, Bologna, 1969 (1° ed. *ivi*, 1949), p. 500 e nota 67.

[125] *Cfr.* Aubry, *The music of the troubadours*, p. ix: «some «discord» on a topical level, or have unusual or unmatching rhymes, verse structure, or language; sometime the melody changes with each *stanza* or pair of *stanzas*».

[126] Il biografo considera erroneamente Beatrice sorella di Bonifacio di Monferrato (*cfr.* De Riquier, *Vidas y retratos de trovadores.,* p. XV (130).

llo e indossò il gonnellino degli uomini d'arme. Prese quindi la spada e la cinse secondo lo stile dei cavalieri, poi la sguainò e la appoggiò una volta nel braccio e quindi sull'omero, per riporla infine nella guaina. Dopo essersi discinta, ricollocò l'arma a fianco del letto, dove l'aveva lasciata il padre[127]. La scena, di delicata raffinatezza, offre uno «spaccato» di vita, squisitamente cortese, così come un altro episodio della *Vida*, ove si narra che Beatrice e Raimbaut, mentre dormivano insieme, furono scoperti dal Marchese, il quale si limitò a far capire ai due amanti che li aveva sorpresi, rivestendoli con il suo mantello (quasi imitando il gesto di re Marco, che si imbatte in Tristano e Isotta uniti in un giaciglio)[128].

L'allontanamento da Beatrice, causato dalle calunnie di cortigiani malevoli (un altro *topos* delle tradizioni occitaniche) provocò una invincibile tristezza e l'isterilimento della vena artistica. Questa cupa malinconia venne un giorno spezzata dall'arrivo, presso la corte di Monferrato, di due giullari provenienti dalle contrade francesi, i quali suonarono con le viole una stampida che piacque fortemente al marchese, ai cavalieri e alle dame «En aquest temps vengeron dos joglars de Franza en la cort del marqes, qe sabion ben violar. Et un jorn violaven una stampida que plagia fort al marques et als cavaliers et a las dompnas». Cedendo alle insistenze di Bonifacio e di Beatrice, Raimbaut si rasserenò, e riprese a poetare, scrivendo il testo di *Kalenda Maya* che venne composto sulle note della *estampida* che i giullari avevano eseguito con le viole: «fu facta a las notas de la stampida que·l jo[g]lars fasion en las violas»[129].

Si tratta dell'unica *estampida* provvista di note musicali attestata nella tradizione manoscritta (su sei esempi), ed è basata su *coblas singulars*, in cui ciascuna stanza segue un differente ordine di rime[130]. Il successo del brano potrebbe spiegarsi anche con la consapevole e arguta mescolanza dello stile alto del testo («High Style text») con lo stile più basso della melodia («Lower Style

[127] *Cfr. ibidem*, pp. XVIII e s. (131).

[128] *Cfr. ibidem*, pp. XIX (134).

[129] *Cfr.* Gallo, *Musica nel castello*, p. 22.

[130] Sulla *estampida*, *cfr.* Aubrey, *The Music of the Troubadours*, p. 137. Lo schema della forma dei versi della melodia, secondo il Canzoniere R, è: «ABCD ABCD A'EA'E A'E'A'E' FFGH FFGH'» (*cfr. ibidem.*, p. 158). La *Doctrina de compondre dictats*, attribuita a Jofre de Foixà, autore anche di *Regles* per l'arte di «trovare» (c. 1268-1291), di ambiente catalano, descrive una tecnica per comporre *estampidas*: «Si vols far estampida, potz parlar de qualque fayt vulles, blasman o lauzan o merceyan, qui.t vulles; e deu haver .iiij^{e}. cobles e responedor e una o dues tornades, e so novell»: la *estampida*, secondo la *Doctrina*, coeva a Raimbaut, poteva trattare qualsiasi argomento, di lode o di biasimo, ed essere costituita da 4 stanze. *Cfr. ibidem*, pp. 121 e s. *Kalenda Maya* non corrisponde però a queste prescrizioni; infatti, come si è visto, Raimbaut si basa su una preesistente melodia eseguita da due giullari di passaggio nella corte dei Monferrato; inoltre, la *estampida* in questione non presenta alcuna forma di *tornada* o di ritornello, come invece indica la *Doctrina*.

melody»)[131]. Si potrebbe quasi parlare di una sorta di sapiente *descort* tra musica e poesia, secondo un gusto intellettualistico caro alle tecniche compositive di Raimbaut. Sulla genesi di *Kalenda maya* non è facile impugnare la testimonianza della *Vida*; è la plausibile narrazione di *uno* dei variegati modi di realizzare il connubio musica-testo nella pratica della tradizione giullaresca.

Quasi secondo un copione cortese, la parabola umana e artistica di Raimbaut de Vaqueiras, si conclude con la morte durante la Quarta Crociata, forse intorno al 1207, al seguito del suo Marchese, chiudendo così, in un percorso medioevale quasi paradigmatico, una movimentata esistenza iniziata come giullare, in un crescendo di «senno», di virtù militari e di arte trovadorica, che riassunse in sé il cavaliere e l'esperto nell'arte del «trobar» («cresc si de sen e d'armas e de trobar»)[132].

§ 10. I «MESTIERI» DEL ZOLLARE-DOTTORE RUGGIERI APULIESE

Mentre in Francia, nella penisola iberica e nei paesi anglosassoni poesia e musica restarono, di solito, intimamente intrecciate, in Italia si verifica con precoce anticipo, già nel secolo XIII, il «divorzio» tra note musicali e testo letterario[133], separazione che nelle terre d'origine dell'arte trovadorica «dovette essere solo occasionale ed eccezionale»[134]. I giullari in Italia dovettero comunque continuare a divulgare nelle piazza e nelle corti i loro repertori, accompagnati dagli strumenti musicali; la loro popolarità è riccamente documentata in campo letterario, dove non di rado assurgono a protagonisti, sia come autori, che come personaggi. Il *milieu* borghese delle città comunali, e l'estrazione da ambienti notarili dei primi versificatori in Italia (con la eccezione della curia di Federico II di Svevia) di solito, non fortemente condizionati dal tipo di formazione ecclesiastica del «chierico», in parte spiega questo precoce «divorzio» tra musica e poesia nell'Italia del secolo XIII.

Un caso sintomatico è rappresentato da Ruggieri Apuliese[135]; si tratta di un giullare *sui generis*, perché sfugge alle tipologie giullaresche, per la sua sofisti-

---

131 *Cfr.* Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and song sin France 1100-1300*, University of California Press, Berkley, 1986, p. 49.

132 *Cfr.* Gallo, *Musica nel castello*, p. 19.

133 *Cfr.* Aurelio Roncaglia, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in AGOSTINO ZIINO (ed.), *L'ars nova italiana nel Trecento.* Atti del III Convegno Internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura», Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975, IV, Certaldo, Centro di Studi dell'Ars Nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.

134 *Cfr.* Cattin, *La monodia nel Medioevo*, p. 174.

135 *Cfr.* Vincenzo De Bartholomaeis, *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Zanichelli, Bologna, 1926 (rist. Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1977), pp. 12-20, su cui ci basiamo come testo di riferimento per il

cata cultura. In ogni caso, egli appartenne all'arte della giulleria, e visse a Siena intorno alla metà del XIII secolo, in un contesto ambientale torrido, dal punto di vista politico, nel mezzo delle lotte fra guelfi e ghibellini. Ciò che più lo differenziò dai giullari del suo tempo fu il fatto di aver firmato le sue opere col proprio nome, anziché ricorrere a pseudonimi o nomignoli scherzosi (sebbene nella stessa Siena si incontrino altri nomi «storici», quali il cantatore Rainolfo nel 1244, Iacoba *giollara* e Gostantino giullare nel 1260)[136]. Nel *Sirventese di tutti i mestieri* il suo nome appare sotto forma di sciarada, sciolta la quale si otterrebbe un «Ruggere» (*rugge-re*)[137]. Dalle sue stesse composizioni sembrerebbe venire la conferma della sua provenienza da un ambito colto, forse fu persino «dottore». Dai versi traspare tutta l'arte oratoria di Ruggieri Apuliese e il rilievo da lui attribuito al diritto e alle sette sette arti liberali, competenza che si inserisce nella sua più ampia e variegata attività di giullare («... et so zollare», v. 15). Ed è interessante notare il rilievo che si dà alla musica, insieme al diritto e alle discipline del Trivio e del Quadrivio, nel *Sirventese di tutti i mestieri* (chiamato anche *Vanto*), nei vv. 113-122:

La lege tucta per uguale,
Dicreto saccio et decretale,
Correggo ben quel che sta male,
Intendo tucta et so che vale
La dialetica.
Geometria et arismetica,
Retorica saccio et no 'mpedica,
Grammatica et musica no m' aretica,
Ben faria sermone et predica
In ogna parti.
Maestro so de tucti l' arti (...).

I mestieri vantati sono svariate diecine. Ecco uno *specimen*, limitatissimo, ricavato dall'estroso testo giullaresco: «cavaliere, donzello, scudiere, mercatante andare a fiere, cambiatore, usuriere, so pensare, so piatare, so avocare, chierico, so cantare, fisica saccio, medicare, so di rampogne, zollare, sartore, orfo, dipintore, facitore di veggi, facitore d'arke, mastro di petre, muratore, bifolco, lavoratore, calzolaio, barbiere, pilliciaio, pescatore, mullaio, rigattiere, tavernaio,

Sirventese di tutti i mestieri; Tito Saffioti, *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Xenia, Milano, 1990, pp. 269-272; Michelangelo Picone, *La carriera di un giullare medievale. Il caso di Ruggeri Apuliese*, in «Versando», 25 (1994), pp. 27-51; Gabriella Piccinni, *Un intellettuale ghibellino nell'Italia del Duecento: Ruggieri Apugliese, dottore e giullare in Siena*, Università di Siena, 2005.

[136] *Cfr.* Piccinni, *Un intellettuale ghibellino*, p. 56, nota12.

[137] «Lo meo nome è demezato: / per l' ona metade so clamato; / l' altra metade è, dal suo lato, / lo leone incoronato / con fresca cera, / cui de me vole, paraul' à intera» (vv. 232-237).

pistore, fornaio, fabro di martello, so far calcina cun fornello, biscazziere d'anello, ruffiano di bordello (…)»[138].

Il componimento, appare in ultima analisi quasi una gustosa parodia della propria persona, del proprio multiforme mestiere: viene accampato un curriculum «che illustra l'enciclopedica scienza universale dei giullari, che però, con doppio ammiccamento, Ruggieri smaschera dimostrando, insieme, di padroneggiarla personalmente»[139].

§ 11. Una corporazione parigina di giullari

Di fatto, la strada dell'«imborghesimento» dei giullari nei secoli XIII/XIV è fortemente avviata. Si pensi, in particolare, alla confraternita parigina del 14 settembre 1321[140]. Le regole professionali e sociali eranno assai rigide. Ad esempio,

[138] *Cfr.* Piccinni, *Un intellettuale ghibellino*, p. 57, nota 19.

[139] *Cfr. ibidem*, p. 84.

[140] Riportiamo gli 11 articoli dello statuto della confraternita dei giullari, traducendo dal Faral, con minime abbreviazioni, in alcuni passi. *Cfr.* Faral, *Les jongleurs*, pp. 128-130, nota 2 (basato su B. Bernhard, che per la prima volta lo pubblicò in appendice ad un suo articolo « sur la Corporation des ménétriers de Paris» in *Bibliothèque de l'École de Chartes*, T. III [1842], pp. 400-402). «**I**. Si stabilìsce d'ora in avanti che nessun *trompeur* della città di Parigi possa prender parte a una festa, se non lui e il suo compagno, e non altro giullare o giullaressa di altro mestiere («*ne autre jongleur ou jongleresse d'autre jonglerie*»), poiché ce ne sono alcuni che si accompagnano a tamburieri, suonatori di viella e d'organetto, e ad altri giullari di diversa giulleria (…); da questo fatto scaturisce che le persone oneste diventano alcune volte sospettose, e così si procura un pregiudizio per il mestiere e per il profitto comune. **II.** *Item.* Qualora «*trompeurs ou autres menestreurs*» abbiano preso impegno, o promesso di andare a una festa, non possono lasciarla per prender parte ad un'altra. **III.** *Item* Essi non possono inviare alla festa per la quale si saranno impegnati altra persona per loro, se non in caso di malattia, prigionia o altra (seria) necessità («*si ce n'estoit ou cas de malarde, de prison, ou d'autre necessité*»). **IV.** *Item*. Nessun menestrello o menestrella, né apprendista («*nuls menestreurs ou menestrelles, ne aprentiz*») può operare al di fuori dei confini della città di Parigi per feste o nozze, per sé o per altri, altrimenti incorrerà in un' ammenda. **V**. *Item.* Nessun menestrello apprendista che capiti in una taverna può lodarsi, mostrarsi o autoproporsi, o fare alcuna menzione del proprio mestiere, né con fatti, né con parole, né per interposta persona (…). Ma se gli si domanderà di qualche menestrello, giullare da ingaggiare, risponda solo, a quelli che l'hanno richiesto, in tal modo: «Signore, non posso proporvi altri che me stesso per le ordinanze del nostro mestiere, ma se vi occorrono menestrelli o altri apprendisti, andate nella via dei giullari, ne troverete di ottimi» («*Seigneur, je ne puis alouer autrui que moy mesmes par les ordenances de nostre mestier, mais se il vous fault menestreurs ou aprentis, alés en la rue aus jongleurs, vous en trovrés de bons*»). Senza che il detto apprendista cui ne sarà richiesto possa nominare, indicare, né presentare nessuno come speciale. E se l' apprendista fa il contrario, che il suo maestro e lui siano tenuti a pagare un'ammenda, secondo ciò che riterranno meglio i maestri del mestiere; e se il maestro non vuol pagare l' ammenda, l'apprendista venga bandito per un anno dalla città di Parigi, o almeno fino a quando il maestro e l' apprendista non avranno pagato l' ammenda. **VI.** *Item.* Se qualcuno verrà nella via dei giullari per ingaggiarne alcuni, il primo che verrà richiesto sarà ingaggiato, senza che nessuno s' intrometta (…). **VII.** *Item* . Che questo sia rispettato dagli apprendisti. **VIII**. *Item.* Che tutti i menestrelli, giullari e giullaresse siano tenuti al giuramento e al severo rispetto di dette ordinanze. **IX.** *Item.* Se giungesse in detta città un menestrello o giullare, maestro o apprendista, il prevosto di San Giuliano, o colui

fu stabilito che nessun giullare della città di Parigi potesse prender parte a una festa, se non lui in persona e il suo compagno, e non altro giullare o giullaressa di altro mestiere («ne autre jongleur ou jongleresse d'autre jonglerie»); c'erano infatti taluni che si accompagnva a tamburieri, suonatori di viella e d'organetto, e ad altri giullari di diversa giulleria (...), dal che le persone oneste diventavano alcune volte sospettose, e così si procurava un pregiudizio per il mestiere e per il profitto comune. Il giullare è diventato ormai un menestrello inquadrato in una regolata categoria sociale[141].

In pieno secolo XVIII, la corporazione parigina della *Ménestrandise*, ben lontana dall'arte giullaresca antica, cercava ancora di imporsi sui musicisti di corte. François Couperin ne tracciò un feroce ritratto musicale in *Les Fastes de la Grande et Anciénne Ménestrandise* nel secondo libro delle sue *Pièces de clavecin*, del 1717 (*Onziême Ordre*), dove ridicolizza *Les jongleurs, Sauteurs et Saltinbanques, avec les Ours et les Singes,* in una sfilata che mette alla berlina suonatori di viella, saltimbanchi, storpi e giullari, coi loro orsi e scimmie. Siamo lontani anni luce, rispetto al mondo storico e culturale, e di dignità, rappresentato dal giullare Guiraut Riquier il quale, nel 1274, rivendicava, con spirito nobile, presso la corte di Alfonso X il Saggio, un onesto riconoscimento sociale di precisi talenti professionali.

che sarà costituito maestro del mestiere dal re, farà rispettare dette ordinanze e i punti ivi stabiliti. Chi si rifiuterà di giurare sarà bandito per un anno e un giorno dalla città di Parigi, fin quando egli non avrà giurato di ritenere e osservare le dette ordinanze, e i punti che vi figurano. **X.** *Item.* Che nessuno si faccia ingaggiare da chicchessia persona senza farsi pagare, né per promessa né per cortesia. **XI**. *Item*. È stabilito che verranno ordinati .II. o .III. prodi uomini da noi, e dal prevosto di Parigi a nome del re, che potranno correggere e punire i trasgressori di dette ordinanze, in modo che la metà delle ammende torni alle casse del re e l'altra metà al profitto della confraternita; ogni ammenda sarà di .X. soldi parigini (...)». Lo statuto fu completato nel 1407, con un' ordinanza del re Carlo VI, per stabilire una serie di nuovi articoli, destinati a completare e regolare più esattamente l'ordinamento e il funzionamento della corporazione.

141 Il passaggio alla nuova denominazione è attestato dal caso della parigina *Rue aux Jongleurs*, che nel XV secolo divenne *Rue des Ménestriers*; «C'est aujourd'hui la rue Rambuteau». *Cfr.* Faral, *Les jongleurs*, p. 106, nota 1.



Fig. 1. Rey trovador señalando a la Virgen de la Leche. Cantiga 110, viñeta 4. Cantigas de Santa María. Códice rico. Biblioteca de El Escorial (Ms. T.I. 1).



Fig. 2. Rey trovador y juglares. Cantiga 120, viñeta 1. Cantigas de Santa María. Códice rico. Biblioteca de El Escorial (Ms. T.I. 1).



Fig. 3. Festín de Herodes, detalle. Pintura mural. Florencia, iglesia de la Santa Cruz, capilla Peruzzi.
Vida de San Juan Bautista. Giotto, 1320.



Fig. 4. San Martín investido caballero, detalle. Pintura mural. Assís, Iglesia inferior de San Francisco, capilla de San Martín de Tours. Simone Martini, 1320-1326.





Fig. 5. a) Juglaresa tocando un rabel. b) Juglar tañendo un laúd con plectro. Pintura mural del refectorio de la catedral de Pamplona, Juan Oliver, 1330. Hoy en el Museo de Navarra, Pamplona.





Fig. 6. a) Juglar tañendo dos campanas. b) Juglar tocando la trompeta. Pintura mural del refectorio de la catedral de Pamplona, Juan Oliver, 1330. Hoy en el Museo de Navarra, Pamplona.



Fig. 7. Nacimiento de Cristo, detalle. Piero della Francesca, 1470. Pintura sobre tabla. Londres, National Gallery.

ASPECTOS DE LA VIDA COTIDIANA EN EL ROMÁNICO Y GÓTICO DE GALICIA

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN

INTRODUCCIÓN

Tanto en el románico como en el gótico de Galicia no abundan las imágenes que de manera directa e inmediata representan episodios de la vida cotidiana, es como si un tupido manto de reserva y pudor ocultara al historiador todos los aspectos del día a día de sus gentes en cualquiera de sus actuaciones públicas o privadas y, por supuesto y con mayor motivo, de su intimidad. Incluso la variopinta multitud de los peregrinos, lo que rodeaba su tránsito por los caminos y su estancia en Santiago, tan vivamente reflejados en los diferentes libros y capítulos del *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, en especial en los sermones del papa Calixto y en los milagros con los que el apóstol Santiago premiaba a sus devotos, fueron ignorados por los artistas y no sirvieron de inspiración ni a los escultores ni a los pintores activos a lo largo de los quinientos años finales de nuestra Edad Media. Probablemente influye la falta de grandes obras plásticas góticas, de retablos con múltiples escenas como los que abundan, por ejemplo, en los territorios de la Corona de Aragón[1].

Es necesario, pues, realizar una lectura reposada de las sintéticas imágenes labradas en los canecillos que jalonan los aleros de las iglesias románicas, de sus capiteles figurados e historiados y de los no muy numerosos tímpanos con relieves para rastrear, a través de ellos, posibles usos y costumbres de la vida cotidiana que por su incidencia en la moral privada y colectiva proporcionan cierta e indirecta información acerca de las prácticas más frecuentes y que menos se adecuaban a los preceptos de la Iglesia, de aquellos vicios y pecados que con mayor frecuencia eran reprobados en los textos sagrados y homilías

[1] Sirvan de ejemplo, entre otras publicaciones, varios artículos científicos todavía recientes de la directora de este curso: Lacarra Ducay, M.ª C., «Estampas de la vida cotidiana durante el siglo XV a través de la pintura gótica bilbilitana», *VI Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, 1-2-3 de diciembre de 2000, Zaragoza, 2005, pp. 381-398. Ídem, «Representaciones de judíos en la pintura gótica aragonesa: siglos XIII al XV», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XCIC, Zaragoza, 2007, pp. 235-258. Ídem, «La familia en la pintura gótica», *Aragón en la Edad Media*, Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 21-38.

que escuchaban los fieles que asistían a las celebraciones litúrgicas de catedrales, monasterios e iglesias parroquiales. Parece sintomático que si los avisos moralizantes inciden de manera reiterada sobre determinados pecados que tienen la consideración de capitales y no sobre otros actos es porque los primeros debían de constituir práctica frecuente y generalizada entre los individuos a los que se dirige el mensaje. Sólo en las etapas cronológicamente más avanzadas el discurso se hace algo más narrativo, en particular cuando la nobleza local y los eclesiásticos son sus principales protagonistas.

Románico

La localización de Galicia en el extremo noroeste de la península más occidental de Europa favorece que el arte románico no llegue a ella hasta el último cuarto del siglo XI, a pesar de que los diversos itinerarios que seguían los peregrinos en su caminar hacia Santiago eran un magnífico vínculo con los más importantes focos culturales del momento. Por consiguiente, el románico, habitualmente considerado como uno de los estilos que tuvo mayor desarrollo y pervivencia en Galicia, llegó a esta tierra en fechas muy posteriores con respecto a otras áreas de Europa o de la propia península ibérica. Dicho, todavía, con mayor claridad: cuando se inicia aquí el románico, están construidas muchas de las iglesias lombardo-catalanas y de las diferentes zonas de Francia.

No hay, pues, que sorprenderse de que las iglesias románicas gallegas datadas en el siglo XI sean muy pocas ni de que todas se levantaran o iniciaran en su último cuarto. De las que han llegado a nuestros días sólo en san Martín de Mondoñedo (Foz, Lugo) –fue iniciada como catedral de la diócesis más septentrional de Galicia aunque cuando se concluyó la sede se había trasladado a otra población[2]–, y en la primera etapa constructiva de la iglesia de Santiago se encuentran capiteles y canecillos con representaciones que tienen un afán moralizante. La escultura de ambos edificios pretendía persuadir a los fieles de las nefastas consecuencias que tendrían para su salvación las actuaciones aludidas, por ser contrarias a los dictámenes de la moral cristiana que se les explicaba e inculcaba en los sermones. En Mondoñedo y Santiago la vida era muy diferente; pero los aspectos a corregir, los mismos: embriaguez, lujuria, mentira, difamación. Son, en último término, pecados posibles para cualquier cristiano, lejos de las ambiciones y responsabilidades de quienes ocupan lugares elevados en la escala social que, por su propia situación, tienen mayor poder y sus actos pueden tener mayor maldad y afectar a un número más elevado de personas.

[2] Yzquierdo Perrín, R., *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994, pp. 10-14. Ídem, «Las primeras catedrales de Mondoñedo», en *Las catedrales de Galicia*, León, 2005, pp. 18-19.

Tales recomendaciones morales dirigidas al pueblo llano forman parte también del panorama que nos presentan algunos sermones del Libro I del mencionado *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus.* Si nos fijamos en uno de los más conocidos, el atribuido al papa Calixto II para la festividad jacobea del treinta de diciembre, cuyas palabras latinas iniciales: *veneranda dies* suelen utilizarse para denominarlo e identificarlo[3], puede leerse en él cómo ensalza los positivos efectos espirituales de la peregrinación y, aunque éstos sean, desde luego, los más deseables, tampoco han de minusvalorarse sus beneficios corporales que, a veces, sorprenden por su actualidad y coincidencia con postulados muy presentes en nuestra sociedad cuando subraya que al no disponer de suculentos manjares: «*hace desaparecer la voraz obesidad, refrena la voluptuosidad*». En este programa de vida saludable y que, además, puede tener consecuencias morales, ensalza el beber agua, frente al inmoderado consumo de vino ya que: «*La embriaguez es la tea; el beber agua, la paz. El borracho provoca al amigo a la pelea, ama la disputa, odia la paz, siembra la discordia, rompe la cabeza a los compañeros, hiere hasta a su padre y a su madre, ofende a Dios, pierde el sentido, sirve a la pasión, pierde las fuerzas, dice torpes palabras*». El autor, en un rasgo de inesperado realismo, se muestra consciente de lo difícil que puede resultar la completa renuncia al vino, por lo que aconseja, de manera salomónica, que se consuma mezclado con agua.

Pero la maldad del vino todavía va más allá, ya que su consumo frecuentemente se acompaña de música, mujeres y bailes, circunstancias que dificultan realizar una adecuada valoración de la obra de Dios y confundir el entendimiento hasta extremos indeseables, pues: «*el vino y las mujeres hacen apostatar a los sabios*» y los conduce a la lujuria. De aquí la sentencia del «Libro de los Doce Sabios»: «*No te dejes de Venus vencer, ni tampoco del vino. Pues de la misma forma Venus y el vino dañan*». Si los peligros a los que se enfrenta el peregrino poco avisado son tan serios, el panorama es igualmente sombrío al necesitar de los servicios de otros, especialmente de posaderos, criados, médicos y, sobre todo, falsos clérigos, quienes por sus engaños y estafas a los caminantes: «*arderán en el infierno si no se arrepienten y cambian sus modales que, en el fondo, son un pozo de lujuria y avaricia*».

Probablemente los sermones del *Códice Calixtino* muestran las mejores y más vivas imágenes de la vida gallega del siglo XI y, sobre todo, del XII, aunque sus páginas y capítulos más difundidos corresponden a la «guía» del libro V. Sus diatribas debían de ser fuente inagotable para los sermones y homilías de la época, aunque no quede testimonio alguno y su efectividad resulte impo-

[3] *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus.* Edición española de Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J. Santiago, 1951, pp. 188 y ss.

sible de verificar. En este sentido no dejan de ser ilustrativas algunas de las ordenanzas adoptadas por los arzobispos compostelanos sobre la actividad de los más importantes gremios en los dos últimos siglos medievales para poner coto, ya que no término, a los abusos de que eran objeto quienes entonces llegaban a Santiago.

Si la literatura ofrece tan vivas imágenes de la vida en Galicia desde el siglo XII, las artes plásticas fueron menos explícitas, y en sus representaciones se limita a recordar las advertencias orales sobre ciertas prácticas contrarias a los preceptos de la Iglesia, pero que no por ello dejaban de ser habituales o menos frecuentes entre las personas de las comunidades parroquiales de entonces. Con seguridad uno de los repertorios más amplio de tales temas y, en ocasiones, más explícito se encuentra en los capiteles del crucero de san Martín de Mondoñedo[4], de los más antiguos de Galicia, aunque en ellos el culpable no es tanto el pecador, sino el demonio que adopta diferentes formas para llevarlos a la perdición. Sirva de ejemplo como se representa en uno de los capiteles el pecado de Adán y Eva (fig. 1) que, para que resulte ilustrativo para los fieles de finales del siglo XI e inicios del XII, modifica la iconografía tradicional en la que el tentador se representa como serpiente enrollada en el tronco de un manzano. Aquí la serpiente se sitúa entre un hombre y una mujer a los que unos cuadrúpedos, literalmente, les comen la cabeza, es, si se me permite, una versión plástica medieval de una frase coloquial hoy muy usada: «comerle el coco» a una persona. No son, pues, dueños de su voluntad, el demonio se ha apoderado de ella. Pero la astucia del maligno es tal que en otras ocasiones adopta la forma de una serpiente que se introduce en sus oídos, clara figuración de la mentira y de la calumnia que buscan alterar nuestro juicio. Esta representación también se encuentra en diferentes capiteles de la girola de la catedral de Santiago (fig. 2). La repetición de tales iconos no sólo sugiere una misma fuente de información, sino que la mentira, calumnia y maledicencia eran frecuentes en la sociedad gallega en torno al año 1100.

Pero, probablemente, más habitual, si su mayor presencia en las representaciones tiene que ver con su frecuencia y repercusión social, era la lujuria que se representa de diversas maneras, en un abanico que va desde imágenes basadas en el viejo mito clásico de las sirenas hasta formulaciones más explícitas que no retroceden, siquiera, ante el innegable contenido erótico que en ocasiones alcanzan. Había, pues, un enorme interés en que cualquier clase de práctica sexual reprobable tuviera su aviso específico y tanto en san Martín de Mondoñedo como en la catedral compostelana y en tantas otras iglesias galle-

[4] Yzquierdo Perrín, R., *De arte et architectura…*, pp. 34-39 y 44-49. Sobre la representación de la lujuria en el románico gallego véase: Carrillo Lista, M.ª P. y Ferrín González, J. R., «Algunas representaciones de vicios en el románico gallego: la lujuria», *Anuario Brigantino*, n.º 19, Betanzos, 1996, pp. 235-244.

gas románicas, independientemente de su cronología, no suelen faltar tales advertencias. Si la presencia de una coqueta sirena pez, a veces con doble cola, como ocurre en la capilla del Salvador de la catedral de Santiago no resulta suficientemente explícita, tampoco hay inconveniente en labrar a una mujer con grandes pechos en los que maman enormes sapos. Esta vida pecaminosa y desordenada puede acompañarse de las serpientes que se le introducen por los oídos, con lo cual la lujuria se acompaña de la mentira y calumnia. Si estos mensajes se repiten en san Martín de Mondoñedo y girola de la catedral de Santiago, prácticamente los únicos edificios gallegos de finales del siglo XI con representaciones iconográficas, es porque tales prácticas formaban parte de la vida de los fieles de entonces y la Iglesia trataba de alejarles de ellas por su valoración moral. En las edificaciones del XII las imágenes relativas a la lujuria fueron frecuentes y diversas en sus claros planteamientos, sin rehuir los severos castigos que les comportaría[5], como se ve en un par de dovelas del Museo de la Catedral de Santiago procedentes de una de las puertas de la fachada medieval occidental.

La inmensa mayoría de las personas no tenían una posición social elevada, pero quienes gozaban de ella tampoco eran diferentes al resto más que en la apariencia. Su vida privada era similar a la de los demás y su entorno les presentaba nuevas ocasiones de desorden moral. Hasta ahora las formas de vida que se perciben a través de las advertencias corresponden a gentes pobres, sin embargo el poderoso añade a las anteriores ocasiones de pecado otras más graves ya que el poder conduce a la ostentación, a la gula, la lujuria incluso da un paso más y llega, en ocasiones, al incesto así como al asesinato por venganza. Estas lacras sociales, pero sobre todo morales las representa el arte gallego de finales del siglo XI a través de los textos evangélicos como el que relata el martirio de Juan el Bautista[6], cuya muerte se produce como desquite de Herodías porque el Bautista censuraba su relación incestuosa con su cuñado Herodes, y el abuso de poder de éste que, embelesado por la danza ejecutada por su sobrina en el curso de un banquete, le promete lo que le pida, aunque sea injusto. Con esta representación se advierte de los graves peligros que acechan a los poderosos que hacen mal uso de su autoridad: gula, lujuria incestuosa, baile sensual, abuso de poder y asesinato. Tan compleja historia se

[5] Carrillo Lista, M.ª P. y Ferrín González, J. R., art. cit., pp. 235-244. Castiñeiras González, M. A., «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés», «*Profano y pagano en el arte gallego*», *Semata* n.º 14, Santiago, 2003, pp. 297 y ss. Yarza Luaces, J., *Castigo de los lujuriosos. «Galicia no tempo»*. Santiago, 1990, pp. 189-190. Yzquierdo Perrín, R., «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones», *Abrente*, n.º 19-20. A Coruña, 1987-1988, p. 27.

[6] La historia del martirio de Juan el Bautista la narran los tres evangelios sinópticos y tanto Mateo como Marcos con mayor riqueza de detalles que Lucas. Véanse los textos respectivos: Mt. 14, 3-11; Mc. 6, 17-28; Lc. 3, 19-20.

representa en un capitel del citado crucero de san Martín de Mondoñedo (fig. 3), así como en otro de san Bartolomé de Rebordans –Tui–. Ambos con igual composición y riqueza de detalles, lo que permite suponer que sus maestros se inspiraron en la misma miniatura, paradójicamente hoy desconocida[7].

Pero no es sólo el poder el que conduce a los abusos y a la perdición, también las riquezas ciegan el entendimiento y pueden llevar a olvidarse de los necesitados y a que se endurezca el corazón. Es una posibilidad más cercana a las gentes que con su esfuerzo llegan a poseer más bienes que los de su entorno. De nuevo el maestro del crucero de san Martín de Mondoñedo recurre a una parábola evangélica para plantear un episodio posible, en este caso a un texto que sólo se encuentra en Lucas[8]: el espléndido banquete del rico insensible a la necesidad de sus semejantes que derrocha en alimentos y bebida mientras el pobre no alcanza ni a las sobras. Una vez más la música acompaña a la celebración y su alegría se contrapone a la necesidad de Lázaro (fig. 4). En la composición de la escena de nuevo la miniatura ha servido de inspiración y de pauta al escultor.

Si se hace una breve recapitulación de lo que se critica a través de las imágenes citadas en Mondoñedo, Santiago y Rebordáns hay aspectos predominantes a los que se dedican diferentes escenas: la lujuria, en varias de sus manifestaciones; la mentira, calumnia y maledicencia, son temas recurrentes en las principales obras gallegas del último cuarto del siglo XI. El poder, la riqueza son rasgos minoritarios que suelen acompañarse de gula, lujuria, y egoísmo que llega a la muerte del contrario. El lenguaje es simbólico y sólo puntualmente narrativo, pero su mensaje es claro y rotundo. Parece, pues, cierto que las prácticas criticadas con tanta insistencia debían de formar parte de la vida de entonces.

La construcción de san Martín de Mondoñedo se prolongó durante muchos años[9] y todavía continuaban las obras hacia 1125. La vida de los mindonienses y, por extensión, de los gallegos poco debía de haber cambiado, aunque apuntan otras maneras de representar aquellos aspectos que la Iglesia pretende modificar y que, obviamente, son los mismos de antes. Quizá lo más sobresaliente es que las imágenes son menos narrativas, más sintéticas y para interpretarlas hay que conocer un código cuyas claves recibían los fieles en las lecturas litúrgicas y predicaciones. Por eso en los canecillos del alero de la nave, que sustituyeron a las arcuaciones de las cornisas de los ábsides, se repiten las representaciones relativas a la gula, la lujuria, y otros vicios contra los que debe

[7] Yzquierdo Perrín, R., *De arte et architectura…*, pp. 46-47 y lám. XVIII.

[8] Lc. 16, 19-31, en especial para este capitel Lc. 16, 19-21. Yzquierdo Perrín, R., *De arte et architectura…*, pp. 47-48 y lám. XIX.

[9] Yzquierdo Perrín, R., *De arte et architectura…*, pp. 54-55.

luchar el hombre, incluyendo a los clérigos, que tenían su vivienda adosada al lado sur de la iglesia y en cuyos canecillos se repiten tales admoniciones. Los cambios que se producen en el proyecto arquitectónico de la iglesia llevaron a colocar en el interior de los muros perimetrales algunos canecillos sobre los que se preveía que cargaran diferentes arcos. En algunos se representan con crudeza temas explícitos y procaces de actos sexuales, como un personaje que se masturba y hace sonar al mismo tiempo un cuerno (fig. 5). De este modo también se insiste, una vez más, en los riesgos que conlleva la música profana, tema que se reitera en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XII en donde la asociación de un músico y un malabarista o contorsionista es frecuente.

En los capiteles de la girola de la catedral de Santiago[10], coetáneos, en líneas generales, de los del crucero de san Martín de Mondoñedo, así como en los canecillos de sus capillas e incluso en los de la fachada de las Platerías, se repiten muchos de los temas vistos, en especial los que fustigan la lujuria, mentira y calumnia así como en lo poco aconsejable que resulta la concurrencia de músicos profanos por su irregular forma de vida y peligros morales que conlleva. Sin embargo en otros capiteles la trascendencia de la obra y del lugar hacen deseable perpetuar el recuerdo de quienes promovieron el inicio de su construcción: el rey Alfonso VI y el obispo Diego Peláez, que inscriben sus nombres y rango en unas cartelas portadas por ángeles en sendos capiteles de la capilla del Salvador, la que se levanta en el centro de la girola[11] y por la que se inició la construcción: «*Regnante principe Adefonso constrvctvm opvs*», dice en el del rey; «*Tempore presvlis Didaci inceptvm hoc opvs fvit*», en el del obispo.

Pero no son sólo la imagen y los epígrafes quienes proclaman su recuerdo imperecedero, también en el Libro V del Calixtino se lee: «*En el reinado de Alfonso, rey de las Españas, y en el episcopado de don Diego primero, esforzadísimo guerrero y generoso varón*»[12] se comenzó la obra de la catedral en el año 1078. Los protagonistas de tan señalado acontecimiento querían, como así ha sido, dejar perpetua memoria de su actuación en la empresa constructiva más

[10] Sobre capiteles de la girola y otros aspectos escultóricos de la catedral de Santiago véanse, entre otras publicaciones: Gómez Moreno, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 112 y ss., véanse también las láms. CXLIX y ss. Naesgaard, O., *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962, pp. 27 y ss. Durliat, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, pp. 204-217. Nodar Fernández, V., *Los inicios de la catedral románica de Santiago: El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago, 2004, pp. 57 y ss. Incluso la figura que corona el tejado de la capilla de Santa Fe, en la que una mujer cabalga a un león en cuya boca mete sus manos, se ha querido ver: «*unha relaboración culta das supersticións populares sobre os aquelarres demoníacos nos que á miudo se describen mulleres cabalgando no aire sobre bestas*». Castiñeiras González, M. A., art. cit., p. 312.

[11] Nodar Fernández, V., ob. cit.

[12] *Liber Sancti Iacobi*, edic. cit., p. 570. Traducción de Bravo Lozano, M. *Guía del peregrino medieval*, Sahagún, 1989, p. 82.

importante de la Edad Media gallega. Ahora no se trata de criticar unos comportamientos sino, al contrario, de memorarlos siempre. Significativamente la obra no recuerda en imágenes a otros personajes imprescindibles en ella, como el maestro y los canteros, a los que se refiere de manera laudatoria el citado «Códice Calixtino» al final del largo capítulo IX del Libro V: «*Los maestros canteros que empezaron a edificar la catedral de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros poco más o menos que allí trabajaban asiduamente, bajo la administración de los fidelísimos don Wicarto y don Segeredo, prior de la canónica*». Hasta aquí los datos del códice son fiables, pero no en el cómputo relativo a la duración de las obras, donde quizá revela una previsión que, finalmente, no se cumplió[13].

La ruptura entre el rey y el obispo pocos años después culminó en 1088 con su destitución de la mitra, pero su nombre se respetó en epígrafes y textos, no se produjo, pues, la inveterada «*damnatio memoriae*», probablemente porque la disputa estaba muy alejada de la vida e intereses de los gallegos que debía de discurrir por cauces más pacíficos en los que los enfrentamientos y revueltas eran no sólo puntuales sino pasajeros y de escasa relevancia. Quizá por esta razón apenas se encuentran en el románico gallego escenas de luchas y enfrentamientos. Casi la única excepción es la reiterada representación del pasaje bíblico de Sansón desquijarando al león, que a finales del siglo XII se esculpe en varios tímpanos del centro de Galicia[14]: Palmou, Moldes, Taboada me parecen los más representativos. Sin embargo, el combate entre caballeros[15] (fig. 6) sólo se labró en un capitel del arco de ingreso a la capilla sur de san Martín de Xubia –Narón, A Coruña–, y es que los enfrentamientos de la Reconquista se desarrollaban lejos de Galicia y entre los que aquí vivían las rivalidades entre caballeros no han dejado testimonio plástico alguno, si es que tuvieron lugar, antes de los violentos enfrentamientos de los últimos siglos medievales.

Mayor complacencia y atención mostraron los maestros gallegos, en particular los que desarrollaron su actividad en el mundo rural, por las escenas festivas en las que los músicos solían acompañar sus actuaciones con bailarinas,

[13] *Liber Sancti Iacobi*, edic. cit., pp. 569-571. Bravo Lozano, M., edic. cit., pp. 82 y 84.

[14] Ramón y Fernández Oxea, J., «Pelagio, maestro románico», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. XII, Madrid, 1936, pp. 171-176. Ídem, «La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de sansón y el león», *Compostellanum*, Santiago, 1965, pp. 179-194. Sastre Vázquez, C., «Os sete tímpanos galegos coa loita de Sansón e o león: a propósito da posible recuperación dunha peza do noso patrimonio», *Anuario Brigantino*, n.º 26, Betanzos, 2003, pp. 321-338. Yzquierdo Perrín, R., «San Juan de Palmou y su tímpano», *XXIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2005, pp. 147-149.

[15] Souto Vizoso, A., *Sinopsis monográfica del monasterio benedictino de san Martín de Jubia o del Couto*, Pontedeume, 1981, p. 38. Ruiz Maldonado, M., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca, 1986, p. 52, nota 43. López Pérez, M.ª J., «A Igrexa románica de san Martiño de Xuvía», *Cuadernos Ateneo Ferrolán*, n.º 6. Ferrol, 1989, pp. 33-34.

contorsionistas, equilibristas y animales de diferentes especies. Eran individuos que constituían una compañía agradable y lúdica, aunque considerada de elevado riesgo moral por los clérigos que, paradójicamente, también disfrutaban de sus espectáculos y compañía, aunque en sus sermones suelen ser objeto de sus críticas y diatribas. El mundo de los juglares lo estudió especialmente don Ramón Menéndez Pidal[16], quien recoge la opinión de otros estudiosos del tema y resume que los juglares eran quienes «*causaban alegría*… [y] *hacían profesión de divertir a los hombres*», definición que viene a coincidir con la formulada siglos antes por don Juan Manuel en su *Libro de los Estados*[17]: «*cantan et fazen sones para mover los talantes a plazeres*». Frente a esta valoración positiva una parte del clero reprobaba sus espectáculos por indecorosos y frívolos así como su frecuente vida licenciosa, condena que coincide con la de *Las Partidas*, donde se considera infames a quienes actúan en público a cambio de unas monedas, mientras defiende a los que lo hacen en privado[18].

Probablemente este doble rasero era el que permitía que los juglares figurasen, con frecuencia, entre los sirvientes de obispos, nobles, abades y gentes de posición social elevada, a quienes incluso acompañaban en sus viajes como, por ejemplo, a los caballeros franceses mosén Johan de Chartres y Pierre de Monferrant, que peregrinaron a Santiago en 1361 y en cuyo séquito venían tres juglares[19]. Más prudente era la postura de santo Tomás de Aquino, quien no condenaba por sí misma la actuación de los juglares, sino el contenido de las letras de sus canciones así como los gestos y movimientos que acompañaban la actuación. Sin embargo, los mayores recelos los levantaban las juglaresas y soldaderas que por unas monedas bailaban y hacían música con panderos y castañuelas, oficio que algunas, efectivamente, complementaban con la prostitución, aunque el repertorio de muchos se nutría de las heroicas canciones de gesta[20]. Dado que juglares y juglaresas fueron numerosos en Galicia es lógico

[16] Menéndez Pidal, R., *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. 1.ª edición. Madrid, 1924. Mayor difusión alcanzaron las ediciones de esta obra realizadas por la colección Austral, número 300, a partir de 1942. La mayor diferencia entre la primera y demás ediciones es que en aquella se completaba con un apéndice e índice alfabético que no se encuentra en Austral.

[17] Citado por Viña Liste, J. M.ª, «Artistas de la palabra en la Galicia medieval», *Galicia románica e gótica. Galicia, terra única*, Ourense, 1997, p. 107.

[18] Yzquierdo Perrín, R., «Escenas de juglaría en el románico de Galicia», *La vida cotidiana en la España medieval*, Madrid, 1998, pp. 127 y ss.

[19] Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., p. 132. Poco más adelante, pp. 135-136, dice: «*Si volvemos la vista al camino francés y, por tanto, al archivo de Pamplona, allí encontramos memorias perdidas del continuo paso de juglares de otras muchas naciones*», entre los que cita alemanes, escoceses, «*una inglesa juglaresa del harpa*», más ingleses y de otras procedencias que eran socorridos por los reyes de Navarra y Aragón. En la nota 3 de la primera página, así como en las de la siguiente se detallan algunas de las limosnas otorgadas a juglares que peregrinaban a Santiago entre 1382 y 1387, y en 1442, entre otros.

[20] Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., pp. 327-328 y 329 y ss., 341-342, 361-364.

que aparezcan en canecillos, capiteles y tímpanos, siendo éstos menos numerosos pero más explícitos por lo que, significativamente, sólo se localizan en obras del mundo rural, no en las más sobresalientes del conjunto de Galicia.

Capiteles de hacia 1100 y su repercusión

No resulta fácil esculpir en un capitel, y menos todavía en un canecillo, una escena de juglaría que, por razones programáticas y obvias, tampoco solía tener cabida en los tímpanos de las iglesias románicas que, sobre todo a partir del último tercio del siglo XII, se construyeron hasta en los más apartados rincones de Galicia. El reinicio de las obras de la catedral de Santiago, una vez que Diego Gelmírez y el conde don Ramón de Borgoña logran superar las consecuencias del enfrentamiento entre el obispo Diego Peláez y el rey Alfonso VI, supone una nueva etapa y la llegada de nuevos maestros y talleres. Poco después de 1100, al comienzo de la segunda etapa constructiva, se colocaron en el alero de la capilla de san Juan unos canecillos que podrían interpretarse como una representación juglaresca, aunque de ellos sólo resta uno en buen estado, al encontrarse cubierto por tejados posteriores, en el que se ve a un contorsionista desnudo que fuerza la apertura de su boca con las manos hasta que el rostro adquiere un aspecto simiesco (fig. 7). Su indudable afán moralizante se repite en los canecillos que separan los dos cuerpos de la fachada de las Platerías, o en los situados bajo el artesonado de la portada de la iglesia compostelana de santa María Salomé, así como a lo largo del muro sur de su nave[21], obra pocos años posterior a la catedralicia pero dependiente de ella tanto desde un punto de vista iconográfico como de maestros.

Los contorsionistas constituyen un tema nuevo en el arte gallego que, probablemente, responde a su proliferación a lo largo de los caminos de peregrinación que entonces conocían un extraordinario auge. A veces sus actuaciones debían de resultar obscenas y exhibicionistas hasta extremos insospechados, por lo que se les dota de rasgos simiescos ya que los monos eran animales diabólicos[22] para el hombre medieval. Su presencia parece reiterarse en algunos capiteles del extremo norte del crucero de la catedral. En uno se ven varios contorsionistas sobre cuyas cabezas se extienden unas piernas desnudas que dejan al descubierto los genitales (fig. 8). El profesor Durliat[23] ha destacado su

[21] Castiñeiras González, M. A., art. cit., pp. 303 y ss. Yzquierdo Perrín, R., «La iglesia románica de Santa Salomé en Compostela», *Boletín de la Universidad Compostelana*, n.º 75-76/2, Santiago, 1967-1968, pp. 385 y ss.

[22] *Fisiólogo*. Edición de Martínez Manzano, T. y Calvo Delcán, C. Madrid, 1999, pp. 222-224. Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, t. I., Barcelona, 2000, pp. 134-135.

[23] Durliat, M., ob. cit., pp. 323 y 324; figs. 341 y 344.

«*extraordinaria composición*» pero no duda en calificar de «*espectáculo escatológico y lascivo*» su temática. Similar es el capitel del extremo noroeste del crucero, en el que leones y muchachos desnudos mantienen tal armonía que alguno mete sus extremidades en las fauces de las fieras sin manifestar molestia ni dolor alguno. Tan extraña iconografía la califica Durliat «*de misterio y ambigüedad*». Los jóvenes desnudos sobre leones se repiten, por ejemplo, en otro capitel del alero del ábside de santa María de Ferreira[24], –Pantón, Lugo–, y su composición recuerda, en cierto modo, la de la pieza de Santiago.

A pesar de tales representaciones en el crucero de la catedral compostelana predominan los capiteles con grandes hojas, lisas o de recortado perfil, que tendrán larga descendencia en el mundo rural. Quizá por ello resulta más destacable que en un capitel del muro oriental del brazo norte, situado entre las antiguas capillas de Santa Cruz y san Nicolás, se represente la condena del avaro. Éste se figura colgado de una horca y atormentado por unos grotescos demonios, al tiempo que las llamas le queman las piernas (fig. 9), composición que recuerda al tímpano occidental de Conques, como ya señaló Durliat[25], para quien «*los demonios de Compostela y de Conques pertenecen a la misma familia*», ya que su autoría se debe a un artista venido de allí, lo que justificaría su excepcionalidad en el románico de Galicia, donde la pobreza de los fieles y de muchos de los peregrinos les dificultaría la comisión de tal pecado.

No es este el único ejemplo de la relación entre los talleres de Conques y de Santiago, como evidencia la dedicación de la primera capilla de la girola, entrando por su lado norte, a Santa Fe. En uno de los capiteles de su arco de acceso se representa la condena de la santa por Daciano (fig. 10); y el capitel que con él forma pareja probablemente está dedicado a la comparecencia de san Caprasio de Agen ante el mismo Daciano[26]. La utilización de tales temas en la catedral compostelana se justifica por el auge de la peregrinación, pero por la misma razón no se repitieron en otros lugares de Galicia.

Músicos y contorsionistas

Aunque pueda parecer que todos los juglares realizaban actuaciones similares la realidad es diferente ya que solían emplear determinados instrumentos que condicionaban sus intervenciones, o su canto como medio de expre-

[24] Yzquierdo Perrín, R., «La iglesia del monasterio cisterciense de Ferreira de Pantón», *Actas. Congreso Internacional sobre san Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*, vol. II. Ourense, 1992, pp. 859 y ss., en especial, p. 866.

[25] Durliat, M., ob. cit., pp. 316-317.

[26] Durliat, M., ob. cit., pp. 215-216.

sión. Esta circunstancia la recogen diversos documentos, en particular desde finales del siglo XIV que, por lo menos, distinguen entre «*yuglares de voz e de instrumentos*»[27]. Sus actuaciones abarcaban a todas las clases sociales y podían realizarlas tanto en los más encumbrados salones de los palacios como en las plazas públicas. Música y canciones se acompañaban con frecuencia de otras habilidades como baile, contorsionistas, acróbatas, animales exóticos… Salvo los últimos los demás eran gentes de dudosa reputación que solían frecuentar la compañía de borrachos, lujuriosos, maldicientes, o sufrir otras lacras, lo que llevaba a los más radicales a considerarlos representantes de Satanás y casi reos de excomunión ya que frecuentaban la compañía de pecadores públicos[28]. Por ello los aleros y tejaroces de las iglesias, visibles por todos, eran un magnífico escaparate para mostrar a los fieles tan indeseable compañía. Aunque los ejemplos son numerosos valgan los ya citados de la fachada de las Platerías y los de la iglesia de Santa Salomé en Santiago, versiones que en el mundo rural muchas veces se reducen a un músico y un contorsionista, dúo que con las predicaciones pertinentes resultaba suficientemente expresivo.

Mención especial merece el singular tejaroz de la puerta abierta en el tercer tramo del muro norte de las naves de la catedral de Lugo[29], en el que se ve, de izquierda a derecha: un contorsionista, un músico que toca un salterio, un personaje encadenado que tiene a la espalda una pesada carga, un borracho que chupa el vino de un barril que sostiene sobre sus rodillas, y, finalmente, un espinario (fig. 11). Imágenes en las que se fustiga la lujuria, gula, embriaguez, sensualidad y vicios contrarios a la vida del cristiano que tenía en la Iglesia su modelo y medio para alcanzar el perdón y la salvación.

Tan sintética composición no tuvo, sin embargo, mayores consecuencias artísticas, quizá porque los maestros de esa campaña constructiva de la catedral de Lugo, apenas tuvieron eco en el arte gallego, aunque no ocurrió lo mismo con el dúo formado por un músico y un contorsionista repetido, hasta los inicios del siglo XIII, en edificios tan dispares como san Martín de Mondoñedo, san Salvador de Sobrado de Trives –Puebla de Trives, Ourense–, o Santa María de Ferreira (fig. 12) –Pantón, Lugo–, iglesias, las dos últimas, en las que a pesar de

[27] Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., pp. 50-74, en especial p. 55.

[28] A pesar de tan negativa valoración nadie, desde el rey hasta los nobles, señores, dignidades eclesiásticas, burgueses y toda clase de gentes, prescindía de la compañía de juglares. Menéndez Pidal, R., Ob. y edic. cits., pp. 75 y ss. Castiñeiras González, M. A., art. cit., p. 300.

[29] Moralejo Álvarez, S., «Marcolfo, el Espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego», *Primera reunión gallega de estudios clásicos. Ponencias y comunicaciones*, Santiago, 1981, pp. 337-355, en particular p. 345, nota 33. Yzquierdo Perrín, R., «La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción», *Abrente*, n.º 21-22, A Coruña, 1989-1990, pp. 34-36. Ídem, «Escenas…», p. 134.

la distancia que las separa la repetición de tales iconos ayuda a precisar la intervención de un mismo maestro[30] activo en el último cuarto del XII.

Otras representaciones juglarescas

Los capiteles y tímpanos, por su tamaño y formato, se prestan a un discurso más narrativo que los canecillos, lo que sin embargo no garantiza una más fácil lectura, al menos en algunos casos. Sirva como ejemplo un capitel del alero del ábside de la ya citada iglesia de Santa María de Ferreira (fig. 13), en el que se ve a un hombre con barba, sentado, que levanta su mano derecha ante una cabra, acosada por dos perros con collar. Con la mano izquierda el hombre podría haber sostenido un instrumento musical. ¿Representa una escena de pastoreo, de caza, de juglaría?. Es imposible precisarlo. Lo mismo ocurre con el capitel izquierdo del arco triunfal de san Esteban de Lousadela[31] –Sarria, Lugo–, en el que un músico toca un instrumento de cuerda, quizá una fídula oval, y canta al mismo tiempo (fig. 14). A su lado se encuentra otro personaje, vestido con túnica hasta los tobillos, que sostiene un libro abierto sobre su pecho; al otro lado, parece estar un sacerdote, a juzgar por sus ropas y actitud, al que sigue un cuarto individuo en parte mutilado. Podría tratarse de una celebración litúrgica en la que un juglar servía de músico, ya que como afirma Menéndez Pidal[32], en tales ritos «*los juglares tomaban también mucha parte: la música y los cánticos sagrados corrían de su cuenta*». Esta circunstancia, que hoy puede resultar extraña, debía de estar sin embargo arraigada en la Edad Media, por lo que los seguidores de san Francisco solían convocar a los fieles con el sonido de una trompeta y, por ejemplo, cuando fray Pacífico terminaba de cantar, les decía: «*Nosotros somos juglares del Señor, y os pedimos por soldada que os deis a verdadera penitencia*».

Claro que no todos los juglares actuaban de manera tan honesta ni se conformaban con tan espiritual recompensa. La mayoría solicitaba una paga material, sobre todo los vagabundos que se esforzaban utilizando frases jocosas y espectáculos desvergonzados que propiciaran su recompensa. Como ejemplo de lo primero resultan ilustrativas las siguientes frases[33] de un juglar que finge haber peregrinado a Roma y a Santiago: «*Oí allá tantas de vuestras bondades,*

[30] Yzquierdo Perrín, R., «Escenas…», p. 135. Aquí se encuentran otras referencias sobre estas iglesias.

[31] Yzquierdo Perrín, R., «La arquitectura románica en Sarria», *Aulas no camiño. O camiño francés*, A Coruña, 1996, pp. 57-60. Véase, también, la figura superior de la lám. IV.

[32] Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., p. 102.

[33] Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., p. 305.

que fazíades mucho bien a probes e más a jograles. Vengo rogando a Dios por vuestros días, ansí como el gato por las longanizas», o bien acompaña sus frases con algún ejercicio acrobático que mueva a la limosna. De lo segundo, de los espectáculos atrevidos o incluso procaces, puede ser buena muestra un capitel del alero de la capilla mayor de Santiago de Mens[34], –Malpica, A Coruña–, en el que se ven tres personas con las piernas desnudas y en extrañas posturas: uno, toca una fídula; los otros dos, extienden ante sí sendas cartelas que agarran con sus manos y contorsionan sus piernas. El situado en medio también muestra sus nalgas (fig. 15). Posturas extrañas y exhibicionismo formaron una idea de desvergüenza en los espectáculos de los juglares que en esta iglesia de Mens complementarían los acróbatas labrados en sus canecillos, cuyas posturas varían, pero siempre exhiben sus vergüenzas con impudicia, sirvan como ejemplo los canecillos situados al lado del capitel anterior: mujer que enseña su sexo y hombre onanista.

En el presbiterio de Santa María de Nogueira[35] –Chantada, Lugo–, se labraron en dos de sus capiteles escenas susceptibles de interpretarse como circenses. En el situado a la izquierda del arco triunfal se ve a un personaje desnudo que se agacha para coger la pata que le acerca un león (fig. 16). Además de tal lectura también cabría entenderla como una representación de la legendaria creencia de que el león no ataca al hombre que se humilla, luego cristianizada como el perdón que Cristo otorga al que se arrepiente[36]. El capitel derecho del arco fajón (fig. 17) que se alza al medio del presbiterio presenta varios personajes, seguramente desnudos, de los que uno flexiona las rodillas y coloca sobre ellas las manos, como si realizara un raro equilibrio; otro, levanta con su diestra lo que parecen ser unas pesas de musculación, y con la otra mano sostiene un cuadrifolio. Entre ambos personajes se encuentra un objeto con forma de piña sobre la que se dispuso una bola. Hace ya bastantes años Ramón y Fernández Oxea[37] apuntó que podría tratarse de una «*escena de títeres*», hipótesis que abonaría su carácter excepcional en las iglesias gallegas de hacia 1225, que es de cuando dataría la de Nogueira.

[34] Castillo, A. del, «Iglesias gallegas: Santiago de Mens», *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. I, n.º 10, pp. 227-228. Ídem, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. Santiago, 1972, pp. 320-321. Yzquierdo Perrín, R., *Arte Medieval I: Galicia*, t. X., A Coruña, 1995, pp. 425-427.

[35] Yzquierdo Perrín, R., *La arquitectura románica en Lugo. Parroquias al oeste del Miño*, A Coruña, 1983, pp. 189-192.

[36] Malaxecheverría, I., *Fauna fantástica de la Península Ibérica*. San Sebastián, 1991, pp. 225 y ss.

[37] Ramón y Fernández Oxea, J., «El tímpano de San Miguel do Monte», *Archivo Español de Arte*, t. XVII. Madrid, 1944, pp. 388-389.

Tímpanos y capiteles con escenas de juglaría

Si en alguno de los ejemplos anteriores la temática juglaresca puede ser dudosa o, al menos, discutible, no ocurre lo mismo con unas pocas representaciones que se localizan en las actuales provincias de Lugo y Ourense.

La primera, por cronología y calidad artística, se encuentra en los capiteles del arco triunfal de Santa Mariña de Castro de Amarante[38] –Antas de Ulla, Lugo–, que es, casualmente, lo único que resta de la iglesia románica. Unas grandes hojas derivadas de las de los capiteles del crucero de la catedral de Santiago sirven de fondo a las imágenes. Entre la hojarasca del izquierdo se ven dos cabezas humanas que semejan presenciar el espectáculo que ofrece el músico que, sentado más abajo, toca una fídula oval y mira hacia la nave del templo (fig. 18). Seguramente en el otro lado del capitel había otra figura que desapareció al abrirse el acceso al anejo panteón de los condes de Torre Penela. En el capitel situado enfrente se ven, en los laterales, dos figuras humanas con túnicas largas que, sin embargo, traslucen sus cuerpos. Una flexiona las piernas, levanta los brazos y ladea la cabeza, baila (fig. 19) al compás de la melodía que toca el músico anterior y otro que, en el mismo capitel derecho, está sentado, maneja un pandero y con su cabeza sigue el compás (fig. 20). Así pues, en los dos capiteles de Castro de Amarante se representa una escena de juglaría que, antes de construirse el panteón citado, se completaría con otro más, quizá un segundo danzante que haría pareja con la soldadera. La composición con tres o cuatro personajes se repite en otras obras de Galicia y de otros lugares y en el mundo de la miniatura[39] se ve en diferentes escenas del *Cancionero de Ajuda*, por ejemplo. Desde una perspectiva estilística los capiteles de Castro de Amarante proceden del taller de las Platerías, datan de comienzos de la segunda mitad del siglo XII y sirvieron de modelo a otras obras.

Entre ellas no cabe duda de que la más conocida es el tímpano de la puerta sur de San Miguel do Monte[40] –Chantada, Lugo–, único en Galicia por su temática juglaresca (fig. 21), aunque Moralejo[41] cree que también podría repre-

[38] Vázquez Saco, F., «Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Papeletas arqueológicas. Santa Marina de Castro de Amarante», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, t. III. n.º 29-30, pp. 238-239. Ramón Fernández Oxea, J., «La iglesia y el panteón de Santa Mariña de Castro de Amarante», *Abrente*, n.º 4, A Coruña, 1972, pp. 19-27. Yzquierdo Perrín, R., *La arquitectura…*, pp. 31-32.

[39] Composiciones parecidas se encuentran en diferentes miniaturas de los últimos siglos medievales. Valgan como ejemplo algunas del *Cancionero de Ajuda*. Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., p. 232.

[40] Ramón Fernández Oxea, J., «El tímpano…», pp. 383-389. Vázquez Saco, F., «Iglesias románicas…», «San Miguel do Monte», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, t. I., n.º 10-11, pp. 279-280. Yzquierdo Perrín, R., *La arquitectura…*, p. 37.

[41] Moralejo Álvarez, S., «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, vol. XXX, Santiago, 1985, p. 417, nota 52.

sentar a «*David y sus danzarinas*». Casi la mitad de la pieza la ocupa un músico que toca una fídula, está desnudo, se sienta sobre un animal, que podría ser un león, y aunque está de perfil tiene su cabeza frontal. Ante el músico se contorsiona una bailarina que levanta sus brazos, y viste túnica ceñida a la cintura que le llega hasta los tobillos. Sobre la bailarina, y adaptándose a la curvatura del tímpano, aparece otro músico, también sentado, que hace sonar un pandero cuadrado e igualmente viste túnica ceñida a la cintura. La composición parece inspirada en los capiteles de Castro de Amarante, no demasiado distante, y el extraño animal que sirve de asiento al músico principal podría representar a los animales exóticos que, según el «Libro de Alexandre»[42], solían acompañar a los juglares e intervenían en sus actuaciones. La autoría de este singular tímpano se ha atribuido al maestro Pelagio[43], uno de los pocos artistas del mundo rural gallego de los últimos años del siglo XII cuyo nombre es conocido por haberlo grabado en el tímpano de santa María de Taboada dos Freires –Taboada, Lugo–.

A pesar de la relativa calidad escultórica de su obra el maestro Pelagio tuvo importancia en el centro de Galicia, ya que con él debieron de formarse otros maestros rurales que mantuvieron y repitieron ciertos temas iconográficos y motivos ornamentales de sus obras y estilo hasta los inicios del siglo XIII. Esta circunstancia podría justificar la curiosa representación labrada en el tímpano de la puerta sur de Santa María de Ucelle[44] –Coles, Ourense–, en el que un rígido festón de arquitos enmarca los bustos, frontales, de dos personas en pie, probablemente un hombre y una mujer. Uno, tocaba una fídula oval; el otro, levanta un pandero cuadrangular con su mano derecha y la izquierda la coloca en la cintura como si al tiempo que suena la música danzara (fig. 22). Es obra torpe aunque expresiva y podría datar de hacia 1200.

Mayor calidad escultórica tienen las representaciones juglarescas que, en la misma provincia de Ourense, se esculpieron en los capiteles de las portadas occidentales de, al menos, un par de parroquiales. En san Pedro de A Mezquita[45] –A Merca, Ourense–, dos de los capiteles de la portada occidental, situados a la izquierda del espectador, muestran una escena de juglaría con una disposición similar a la vista en los ejemplos precedentes, aunque adaptando su composición a la forma de las piezas, lo que favoreció, por una simple cues-

[42] Citado por Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., pp. 26-27 y nota 1 de esta última página.

[43] Ramón y Fernández Oxea, J., *Pelagio*..., pp. 171-176. Yzquierdo Perrín, R., *La arquitectura*…, pp. 34 y ss.

[44] Yzquierdo Perrín, R., *Arte Medieval I*…, p. 383.

[45] Chamoso Lamas, M.; González, V. y Regal, B., *Galice Romane*. La Pierre-qui-Vire, 1973, pp. 355-360 (edición española: *Galicia. España románica*, vol. 2. Madrid, 1979). Yzquierdo Perrín, R., *Arte Medieval I*…, p. 305-311.

ción de simétrica, elevar a cuatro el número de los actores (fig. 23). Uno parece cantar al compás de la música de una fídula que hace sonar el situado a su lado; en el otro capitel se encuentran dos bailarines cuyas ropas y gestos son los habituales en la indumentaria y oficio de los juglares. Una cabeza vuelve a evocar a los espectadores, como ya se vio en Castro de Amarante.

No muy lejos, en San Pedro de Trasalba[46] –Amoeiro, Ourense–, un capitel de la portada vuelve a repetir un tema de juglaría. El músico se encuentra de pie en la esquina de la pieza, toca la consabida fídula y su túnica tiene gruesos flecos en su borde inferior. A su lado está un niño, también vestido con túnica, aunque sin flecos, con las manos en las caderas y posiblemente cantando. Sobre el niño, sugiriendo un plano ligeramente posterior, se ve a un cuadrúpedo, probablemente un perro (fig. 24). Al antes citado Ramón Fernández Oxea la escena le recuerda la del tímpano de san Miguel do Monte, aunque sería un poco posterior, ya de los primeros años del siglo XIII.

El último ejemplo aquí tratado es un capitel de una iglesia en parte gótica que se trasladó de su emplazamiento original por la construcción del embalse de Os Peares, sufriendo irreparables daños en su planta, ya que pasó de ser cruciforme a nave única; y en sus pinturas murales góticas, desprendidas en su mayor parte y perdidas definitivamente a pesar de haber sido su conservación lo que motivo el traslado del edificio y la alteración de la planta. Tal es el cúmulo de desgracias que padeció san Esteban de Chouzán[47], –Carballedo, Lugo–, en los últimos sesenta años. Se salvó, sin embargo, un capitel gótico, situado en el interior del ábside, que presenta a un perro que al son de la música que toca su amo levanta sus patas delanteras y apoya su hocico en su hombro. El músico viste túnica hasta media pierna en la que se forman pliegues paralelos, es imberbe, tiene melena corta de extremos rizados y toca una fidula oval. A su lado se encuentra una juglaresa o soldadera que viste túnica hasta el tobillo y sobre ella lleva un manto terciado; una toca rodea su rostro. Las diferencias en la manera de vestir y de ejercer su oficio quizá haya que ponerlos en relación con la fecha en la que se labró está pieza, seguramente coetánea de la remodelación que experimentó la iglesia en 1314 por impulso de la abadesa que entonces regía el pequeño monasterio femenino que aquí había.

[46] Ramón Fernández Oxea, J., «Un grupo de iglesias románicas gallegas. Trasalba», *Archivo Español de Arte*, t. XXIV, Madrid, 1951, pp. 145-147.

[47] Ramón Fernández Oxea, J., «San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales», *Archivo Español de Arte*, t. XVII, Madrid, 1944, pp. 10-23. Vázquez Saco, F., «Iglesias románicas…» cit. «San Esteban de Chouzán», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, t. IV. n.º 36, Lugo, 1951, pp. 276-283. Yzquierdo Perrín, R., *La arquitectura…*, pp. 182-186. Ídem, *Arte Medieval I…*, pp. 71-73.

Los últimos siglos medievales

Parece lógico que al no producirse en Galicia un auge de la vida urbana en los últimos siglos medievales y acentuarse el malestar social, que desembocó en la revuelta de los irmandiños[48], que en Santiago, Ourense y Lugo alcanzó especial virulencia, en especial contra los arzobispos compostelanos y, en general, contra los abusos de los señores, que el gótico no alcanzase un desarrollo comparable al del románico a pesar de su temprana introducción en la construcción de la catedral de Tui, cuya espléndida fachada occidental no tuvo el eco ni las consecuencias arquitectónicas ni escultóricas que cabría esperar. El esfuerzo constructivo hecho durante el siglo XII y la persistencia de sus planteamientos, junto con el desinterés que los reyes de Castilla evidenciaron por los asuntos gallegos, al centrarse en los castellanos y andaluces, hizo que no se contara con su mecenazgo ni con obras de envergadura equiparable a la de aquéllas. Su vacío trataron de suplirlo los prelados y cabildos catedralicios, en particular los de Santiago, Ourense y Lugo; la pequeña nobleza, especialmente la familia de los Andrade, y algunos burgueses que ayudaron a franciscanos y dominicos a levantar sus conventos a cambio de la concesión de capillas en las que reposarían sus restos y los de sus allegados. También las villas costeras conocieron cierto desarrollo al no afectarles los problemas del interior y contar con los recursos de la pesca y del creciente tráfico comercial.

El gran salón del Palacio de Gelmírez

Don Diego Gelmírez aprovechó su promoción arzobispal para construir un nuevo palacio que fuera adecuado a su dignidad, pues «*en el que vivía en Compostela no era suficientemente idóneo, y... convenía tener un palacio adecuado e incluso propio de un rey, como correspondía a un arzobispo de Santiago y legado de la santa iglesia romana. Y así construyó un palacio junto a la iglesia de Santiago, amplio y elevado, apropiado y regio, suficiente para acoger, como conviene, a un gran número de príncipes y de gentes*», según relata la *Historia Compostelana*[49], que él mismo mandó escribir a alguno de sus más directos colaboradores. Este palacio, a pesar del énfasis que el texto pone al compararlo con los de los reyes, no debía de ser tan magnífico por lo que fue espléndidamente ampliado y mejorado por don Juan Arias, quien gobernó

[48] Couselo Bouzas, J., *La guerra hermandina. Siglo XV*. Santiago, 1926. Rodríguez González, A., *Las fortalezas de la mitra compostelana y los «irmandiños». Pleito Tabera-Fonseca*, ts. I y II. A Coruña, 1984. García Oro, J., *Galicia en los siglos XIV y XV*, ts. I y II, A Coruña, 1987. AA.VV., *Os capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*, Lugo, 2006. En este último libro, además de diferentes artículos sobre diversos aspectos del siglo XV en Galicia, puede consultarse: Rodríguez Varela, I., *Bibliografía de la Galicia del siglo XV*, pp. 540-547.

[49] *Historia Compostelana*. Edición de Suárez y Campelo, Santiago, 1950, pp. 287-288. Falque Rey, E., Madrid, 1994, pp. 345-346.

la diócesis entre 1238 y 1266, y quería, a través de él, hacer patente no sólo su poderío sino, sobre todo, su señorío sobre la ciudad[50]. Su modelo fueron los episcopios que entonces se levantaban en las principales sedes episcopales francesas, en los que había tres componentes esenciales, además del palacio propiamente dicho: una capilla, para uso exclusivo del prelado; una gran sala de doble planta, para usos diversos, que es la que aquí interesa y que parece inspirada en la del conjunto palaciego del obispo de París, que había sido construido por Maurice de Sully; y, finalmente, una torre, símbolo permanente del poder temporal del obispo[51] sobre la ciudad.

Las nuevas estancias del episcopio compostelano[52] construidas por don Juan Arias son perpendiculares a la fachada occidental de la catedral, y junto con la del claustro[53], adosado al flanco sur de la misma basílica y también erigido por el citado arzobispo, definen el cierre oriental de la plaza del Obradoiro. La planta baja de dicho palacio es una gran sala que se articula en tres locales; los de los extremos, facilitan el acceso al prolongado espacio central y desempeñan, además, otras funciones. El del norte corresponde a un singular tramo de la calle de la Azabachería, cuya anchura delimitan los muros del salón, al tiempo que sostienen unas bóvedas de crucería sobre las que se encuentra la cabecera de la magnífica estancia superior. Tan excepcional solución resalta la presencia urbana del palacio que, de este modo, se incardina en la trama urbana y, al mismo tiempo, obligaba a pasar bajo las bóvedas del palacio del señor de la ciudad a quienes entraban y salían de ella por la cercana puerta de la Trinidad[54]. Una estrecha y sencilla puerta practicada en uno de los muros permitía acceder al salón del palacio. En el extremo sur, se encuentra un alargado zaguán desde el que se accede tanto al espacio central, articulado en dos naves, como a las restantes dependencias del palacio.

[50] López Ferreiro, A., *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*, t. I. Santiago, 1895, pp. 181 y ss. (Edición de Madrid, 1975, pp. 197 y ss.). Pérez Rodríguez, F. J., *El Dominio del Cabildo Catedral de Santiago de Compostela en la Edad Media (Siglos XII-XIV)*, Santiago, 1994, pp. 100 y ss. González Vázquez, M., *El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media. (1150-1400)*, Sada, 1996.

[51] Erlande-Brandenburg, A., *La catedral*, Madrid, 1993, pp. 259-262.

[52] Yzquierdo Perrín, R., «Los palacios arzobispales de Santiago en la Historia y el Arte», *Instrumentos de corda medievais*, Lugo, 2000, pp. 19-89.

[53] Yzquierdo Perrín, R., «Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago», *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento*, n.º 10. Santiago, 1989, pp. 15-42.

[54] Esta puerta es la que en el inicio del capítulo IX del Libro V del Calixtino figura como «*puerta del Santo Peregrino*», según la identificación hecha por López Ferreiro, y en el siglo XIV del «*Santo Romero*». López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A.M. iglesia de Santiago*, t. III, Santiago, 1900. Apéndice número II, p. 8, nota 4. *Liber Sancti Iacobi*, edic. cit., pp. 550-551 y nota a la línea 13. Bravo Lozano, M., *Guía del peregrino*, p. 68 y nota 191, pp. 131-132. Esta puerta era utilizada por quienes iban o venían de las zonas costeras de Noia, Muros y Finisterre y recibía el nombre de Trinidad por una capilla a ella dedicada a pocos metros de la puerta de la muralla. Esta capilla se derribó, al parecer, a comienzos del siglo XX.

Al gran salón superior, de más de treinta y dos metros de largo, se le han asignado diferentes usos[55] y siempre se interesaron especialmente por él los estudiosos del edificio, tanto por sus desusadas proporciones como por sus iconografías y ornamentación. Unos arcos fajones, que cargan sobre ménsulas embutidas en los muros laterales, lo articulan en cinco tramos de desigual longitud, de los que el del extremo norte, sobre el paso de la calle de la Azabachería, se organiza en dos naves. Cada tramo ostenta interesantes temas iconográficos, cuya ambigüedad ha permitido que se interpretaran de diversos modos, y una variada y rica decoración que aumenta de manera progresiva desde los tramos del sur hacia los del norte o, si se prefiere, desde el adosado a una de las torres de la fachada principal de la catedral hasta el situado en el otro cabo. Cada tramo se cubre con bóveda de crucería cuatripartita y en las claves de los dos últimos tramos del sur se incluyen, en medio de la hojarasca, sendos ángeles astróforos que portan en sus manos un llameante disco solar y un creciente lunar, temas apocalípticos que también utilizaron el maestro Mateo y su taller en la cripta y arco exterior del inmediato Pórtico de la Gloria.

Las ménsulas, distribuidas a lo largo de los muros laterales del salón, tienen el desarrollo suficiente para que en ellas carguen los arcos fajones y nervios de las bóvedas, lo que justifica que las situadas en los ángulos sean de menores proporciones y que en la cabecera norte la articulación en dos naves obligue a colocar una nueva ménsula en el eje del salón. En ellas predominan las escenas relativas a un banquete, amenizado por músicos que tocan diferentes instrumentos, y se completan con ángeles con cartelas y otros personajes. Suele comenzarse el recorrido por la ménsula situada en el centro de la cabecera norte en la que se ve a una figura en pie, con las manos extendidas en oración, vestido con amplios ropajes. Se cree que representa a un sacerdote. Lo flanquean dos criados vestidos con túnica corta: el de la izquierda, agarra una vasija, en parte velada por un paño que le cae desde el hombro; el de la derecha, porta una especie de sopera. Los tres están calzados, son lampiños y tienen el cabello corto.

La ménsula del muro occidental más próxima a la cabecera muestra a un personaje sentado a la mesa, cubierta por un mantel, que es atendido por cuatro criados: uno destapa una especie de sopera que agarran por la base el señor y el sirviente; al otro lado de la mesa un nuevo doméstico parece cortar una hogaza de pan. En las partes laterales de la ménsula, de menor vuelo que la central, se labraron dos sirvientes genuflexos: el de la izquierda porta una sopera mayor que la anterior; el otro, con las manos veladas, presenta una

[55] En los palacios de entonces los grandes salones eran escasos y parece que se utilizaban para usos diversos. Para Lampérez este del palacio de don Juan Arias se utilizaría, probablemente, «*para sínodos y reuniones eclesiásticas y para banquetes*». Lampérez y Romea, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, t. I., Madrid, 1922 (existe facsímil de 1993), pp. 363, 385 y 401-402.

empanada, a juzgar por los adornos de su parte superior. La ménsula situada enfrente, quizá obra del mismo artista, es la única del salón que repite la empanada con los mismos adornos, el destapar la sopera, y a un criado con panes; también la mesa y mantel que la cubre son análogos.

En la segunda ménsula el comensal se lava las manos. Un criado maneja un bonito aguamanil; otro, decapitado, le ofrece una toalla que extiende sobre la mesa. En los extremos otros dos sirvientes arrodillados portan unas soperas como las anteriores, al tiempo que su atuendo, cabello y falta de barba también coincide con el aspecto de los primeros criados. La repisa situada enfrente presenta músicos.

En la tercera consola cambia la temática, la disposición y el autor. En el centro, dos figuras sentadas tocan un organistrum; los bordes de sus ropas están decorados y ciñen sus cabezas coronas con gemas. A la izquierda un nuevo músico toca una fídula oval que apoya en sus piernas; al de la derecha, le faltan los brazos; ambos están cobijados por arcos, disposición que se repite en la ménsula que forma pareja con ella, siendo las únicas que presentan tal disposición. La siguiente del lado occidental se ornamenta con tres ángeles de alas desplegadas y cabezas aureoladas que extienden unas cartelas con epígrafes diferentes. La interpretación de López Ferreiro[56] es la siguiente. En una lee: «VIR FIDELIS/ CORONABITVR IN CELIS», es decir: el varón fiel será coronado en el cielo; en otra: «QVOT TIBI NON VIS FIERI/ ALTERI NE FACIAS», que, en español, es un sabio consejo: lo que no quieras para ti, no se lo hagas a otro; finalmente, de la tercera inscripción dice: «*está tan gastada, que apenas puede leerse*». Las ropas de los ángeles tienen los bordes adornados, el situado a la izquierda esboza una leve sonrisa, y su cabello está rizado.

En la quinta ménsula vuelven a representarse escenas de un banquete. Una pareja coronada está sentada a una mesa bajo la que asoman sus zapatos, se cogen de la mano y mientras el personaje de la derecha toma un pan; su compañero tiene delante un plato con viandas y doblaba un brazo, hoy mutilado, sobre el pecho. A su lado, en el extremo de la ménsula, un ángel lector apoya un libro abierto sobre sus rodillas; en el otro lado, un soldado con barba, vestido con cota de malla y casco en la cabeza, se protege el pecho con un escudo y se defiende con una espada, rota, que ha clavado en un cuadrúpedo, posiblemente un oso, con el que combate[57]. La bestia se apoya sobre sus patas traseras y tiene una de las delanteras en el escudo del guerrero (fig. 25).

[56] López Ferreiro, A., *Historia de la… iglesia de Santiago*, t. V., Santiago, 1902, p. 201, nota 1.

[57] Menéndez Pidal interpreta a este personaje y a los músicos y otros de los personajes que aparecen en estas ménsulas de la siguiente manera: «*Un hombre que tiene a su lado un oso, león u otro gran cuadrúpedo… asiste a la comida del rey y del arzobispo, figurada en esta cornisa, y hace pareja con varios tañedores; es, pues, como éstos, un juglar, pero lleva vestida loriga, en lo cual se parece a un caballero*». Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., p. 36.

Las ménsulas del muro oriental presentan, de sur a norte, los siguientes temas. La primera, tiene en el centro un personaje coronado y rizada barba, única figura que junto con el soldado de la repisa de enfrente la luce, que sostiene con su mano izquierda una redoma cuya panza toca con la diestra. Viste túnica y manto abrochado con una fíbula sobre su hombro derecho. Podría representar a un rey, a juzgar por la corona que ciñe su cabeza. A los lados, sendos músicos, también coronados, pero imberbes y sin manto. Los músicos con diferentes instrumentos se reiteran en las tres ménsulas siguientes, así en la segunda se ven cuatro músicos sentados, los del centro, con coronas en sus cabezas, portan fídulas entalladas; los de los lados sostiene una viola vertical que los musicólogos que la reprodujeron consideran «*uno de los instrumentos más misteriosos presentes en el Palacio de Gelmírez*» y una guinterna o, quizá, cítola[58]; que, como el anterior, parece que surgió en el siglo XIII, por lo que tienen aquí una temprana representación.

En la ménsula siguiente se repite la pareja sentada y coronada, aunque ahora sin instrumento musical en sus manos. El de la izquierda tiene roto un brazo y con la mano derecha sujeta un largo puñal o espada corta desenvainada cuya punta apoya sobre el pecho; su compañero, también mutilado, probablemente agarraba un puñal, y descansa la otra mano sobre la rodilla. A los lados se encuentran un criado, sentado en silla baja con los pies cruzados, con un objeto circular en sus manos, gallonado y con botón en su parte superior; al otro lado un músico, también sentado y con las piernas cruzadas, sostiene en sus manos una nueva guinterna.

En la penúltima ménsula del muro oriental se representan tres músicos de pie, calzados y con túnicas hasta media pierna. El del centro cubre su cabeza con un gorro y lleva un arpa; otro, una fídula; finalmente el tercero, sopla en una doble flauta (fig. 26), instrumento que se ve en la puerta principal de San Lorenzo de Carboeiro y en los Ancianos del Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense. La última ménsula vuelve a presentar unos comensales similares a los de la situada enfrente; uno de los criados agarra con las manos una pila de cuatro panes; el otro, sostiene un cántaro y se dispone a escanciar la bebida.

La formación de los autores de estas piezas en el taller del maestro Mateo es evidente tanto por los motivos ornamentales como en la manera de esculpir las imágenes. Su comparación con los elementos del desaparecido claustro medieval de la catedral, de la portada de la Corticela, y el claustro de Santa María de Sar depararía elocuentes coincidencias y ayudaría a conocer mejor el

[58] Pérez Díaz, L. (coord.), *Reconstrucción e investigación. Instrumentos de corda medievais.* Lugo, 1994, pp. 16 y 14. Luengo, F., «Los instrumentos musicales en la Compostela medieval», *Instrumentos de corda medievais*, Lugo, 2000, pp. 184-186.

taller generado en las obras emprendidas por el arzobispo don Juan Árias. La cronología de este gran salón se sitúa en el segundo tercio del siglo XIII.

Cuestión más polémica es la interpretación iconográfica de lo representado en las ménsulas anteriores, lo que posibilitó que se hicieran varias. López Ferreiro[59] fue el primero que realizó una hipótesis sobre el uso del salón y las escenas esculpidas en sus ménsulas, en las que veía un magnífico banquete, con acompañamiento de música y la presencia de otros personajes, imágenes que demostraban que este salón era el «*refectorio arzobispal, en el que en ciertas solemnidades se celebraba el banquete de rito*», cuando acudían los reyes y otros personajes que también estaban representados en las ménsulas. Lampérez[60], por su parte, no se aleja mucho de lo estimado por López Ferreiro y creía que se trataba de «*la completa representación de una fiesta medioeval, a la que concurren Reyes y personajes de nota, bendición de la concurrencia y de las viandas, preparación del servicio,… comida… y divertimientos de música y de juglares después… los ángeles recuerdan al concurso los principios de fe y de caridad*». Al mantenerse la creencia de que en las ménsulas se conmemoraba una soberbia fiesta a la que asistían los reyes Sánchez Cantón[61] «*conjetura que se trate de la representación de un banquete nupcial de Alfonso IX de León*» y doña Berenguela, celebración nupcial que planteaba insolubles dificultades cronológicas, por lo que algunos pensaron en un magnífico banquete organizado con motivo de la peregrinación del rey Fernando III y Beatriz de Suabia.

En los últimos años del siglo XX se hicieron nuevas lecturas de las mismas escenas, muy diferentes de las que hasta entonces se habían efectuado. Serafín Moralejo[62] escribió que «*el tono secular del programa figurativo es… sólo aparente. A la presencia profana de comensales y juglares se añade la de otros músicos inspirados en los Ancianos apocalípticos del Pórtico, y es a un ángel a quien se confía la lectura edificante que acompaña la refección. Sendas inscripciones… introducen máximas morales… La clave del programa ha de encontrarse en la figura del clérigo que bendice las viandas… En sus palabras, confiadas a una cartela hoy borrada, no habría de faltar la referencia al «banquete celestial»,… estableciendo así una correlación entre los planos sacro y profano en que se despliega el programa… las imágenes se presentan como expresión de la trascendencia de los actos y realidades materiales y cotidianas. Los convites*

[59] López Ferreiro, A., *Historia de la… iglesia de Santiago*, t. V., pp. 200-201.

[60] Lampérez y Romea, V., «El antiguo palacio episcopal de Santiago de Compostela», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XXI, Madrid, 1913, pp. 29-30. Ídem, *Arquitectura civil…*, t. I, pp. 519-527.

[61] Citado por Filgueira Valverde, J., *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios.* Santiago, 1950, p. 85.

[62] Moralejo Álvarez, S., «Refectorio del Palacio Arzobispal», *O Pórtico da Gloria e o seu Tempo. Catálogo da exposición*, Santiago, 1988, pp. 51 y 182, versiones gallega y española, respectivamente.

terrenales son ocasión para evocar el ágape celeste, y la música de juglares y trovadores... se trasciende en la que acompaña las místicas bodas del Cordero». En este contexto ligado al más allá los ángeles astróforos labrados en las claves cobran mayor relevancia.

Pocos años después Núñez Rodríguez[63] dedicó una monografía al programa iconográfico de este salón que cree «*es parte de un universo teórico que se convierte en referente de los principios más elevados del existir, como también de un contenido teológico-político cuyos datos doctrinales atienden a lo que habrá de ser la correspondencia de los reyes con la obra de Cristo en la tierra: su Iglesia*», como recoge la Partida II del rey sabio, obra contemporánea de las ménsulas, que se apoyaba en el «Setenario». Así pues, la idea básica era que «*los reyes están obligados a asumir las leyes de la Iglesia, puesto que así lo exige la sociedad cristiana*».

Se trate de la representación de un banquete que celebra un determinado acontecimiento, o bien de una festividad con un sentido espiritual, lo cierto es que en las ménsulas del gran salón del palacio compostelano del arzobispo Arias, construido a mediados del siglo XIII, se representan episodios propios de la vida de los grandes personajes de entonces, de sus copiosos banquetes con utilización de manteles, ricas vajillas y numerosos sirvientes atentos a las necesidades de los señores; el festejo se acompaña de música, actuación de juglares… Sin duda estas ménsulas constituyen el mejor exponente de una celebración en la que las más altas autoridades de entonces tienen un papel fundamental, lo que no excluye el carácter trascendente de las imágenes, adecuado para el palacio que era la residencia habitual del arzobispo de Santiago.

La vida cotidiana en el arte funerario

El afán de que se recuerde más allá de la muerte y de manera permanente a las personas llevó a que se les dedicaran monumentos funerarios y que en algunos se reflejen episodios de su vida o de las exequias que por ellos se celebraron, aunque la mayor parte de las veces el recuerdo se limita a la efigie mortuoria depositada sobre la cama funeraria, sus escudos heráldicos y una inscripción que identifique al personaje, que suele portar sus galas episcopales o de guerra, según se trate de un eclesiástico o de un caballero[64].

[63] Núñez Rodríguez, M., *El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar*, Santiago, 1996, pp. 16-19.

[64] Chamoso Lamas, M., *Escultura funeraria en Galicia*. Ourense, 1979. Núñez Rodríguez, M., *La idea de inmortalidad en la escultura gallega. La imaginería funeraria del caballero, siglos XIV-XV*, Ourense, 1985.

Mención especial merecen en Galicia las laudas gremiales en las que el gremio prevalece sobre el individuo. No se consigna su nombre, ni la fecha de su fallecimiento, sino el signo que identifica al grupo al que pertenecía el difunto. Aunque este tipo de lápida se encuentra en diferentes lugares de Galicia no cabe duda de que el conjunto más importante se localiza en la parroquial de Santa María a Nova de Noia[65], iglesia construida y consagrada por el arzobispo compostelano don Berenguel de Landoria el veintiocho de enero de 1327, según el epígrafe grabado en el tímpano de su puerta sur. Para Torres Reino[66] las laudas de Noia, según los elementos grabados en ellas, pertenecen a tres tipos diferentes: el primero agrupa a las que presentan instrumentos propios del oficio desempeñado por el individuo y al ser Noia una pujante villa costera en los dos últimos siglos medievales, corresponden, en su mayoría, a oficios relacionados con las actividades que en tierra hacen posible la pesca y el comercio marítimo: aquellos que preparan las redes; carpinteros de ribera, que construían y reparaban las embarcaciones; o bien a quienes elaboraban arpones o a los marineros. Un segundo grupo de laudas presenta grabados símbolos relacionados con la pesca que, a veces, como ocurre con las conchas de vieira, se confunden con posibles peregrinos que murieron antes de completar su viaje. Finalmente, el tercer grupo deriva de los anteriores y adquieren un carácter más personal al juntar diversos signos anteriores que tendrían una relación directa con el difunto o con su familia, práctica que también se encuentra en cementerios ribereños del norte de Portugal, puertos con los que había un tráfico fluido.

Mayor importancia escultórica e iconográfica tienen los sepulcros en cuyos relieves se reflejan determinados episodios de la vida del personaje al que se dedicaba el monumento, o aquellos en los que se relatan sus exequias, modelos que en Galicia no fueron numerosos pero que, también por este motivo, resultan especialmente atrayentes, localizándose sus respectivos ejemplos en la capilla mayor de la catedral de Ourense y en la iglesia de san Francisco de Betanzos.

Las exequias y juicio del alma del personaje son los temas representados en el espectacular monumento funerario existente en el muro sur de la citada capilla mayor de la catedral de Ourense[67], espléndido conjunto (fig. 27) que, para-

[65] Caamaño Martínez, J. M.ª, *Contribución al estudio del gótico en Galicia. Diócesis de Santiago*, Valladolid, 1962, pp. 77-85. Casas, A. de las, *El cementerio de Noya*, Santiago, 1936. Torres Reino, X. M.ª, *A necrópole de Santa María de Noia. Estado da cuestión*, Noia, 1991. Estas dos últimas obras han sido objeto de una edición facsímile conjunta bajo el título: *O cemiterio de Santa María a Nova*, Noia, 1991. Véase, también: Cendón Fernández, M.; Fraga Sanpedro, M.ª D.; y Barral Rivadulla, M.ª D., *Arte y poder en la Galicia de los Trastámara: la provincia de La Coruña*, Santiago, s.a. (2000).

[66] Véase la nota anterior.

[67] Murguía, M., *Galicia*, Barcelona, 1888, pp. 938-942. Sánchez Arteaga, M., *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*, anotados por Cid Rodríguez, C., Orense, 1916, pp. 168-176. (Reedición: Ourense,

dójicamente, se ignora para qué obispo se erigió, incluso parece que no se utilizó nunca, ya que cuando se abrió en 1862 sólo se encontró en su interior «*polvo y fragmentos de tela de seda*»[68].

El sarcófago, bajo un arcosolio apuntado practicado en el espesor del muro, se levanta sobre tres leones y decora su yacija con estrellas de ocho y lazos de cuatro[69] similares a los que se encuentran en algunos paneles de la Claustra Nova[70]. Las estrellas enmarcan águilas de alas desplegadas que alternan con blasones con bandas. Las primeras serían «*signo heráldico del Cabildo*», mientras que los escudos pertenecerían a los Amaya o a los Amoeiro[71]. En la estatua yacente, cuya cabeza descansa sobre altos almohadones, destaca el realismo de los rasgos faciales. El prelado viste galas episcopales y en sus ornamentos se forman angulosos y acartonados pliegues que son propios del llamado gótico orensano. En el basamento del arco, además de nuevas estrellas y lazos, composiciones florales, águilas y escudos, como los vistos en el frente del sarcófago, se encuentran escenas de caza y de lucha similares a las que se esculpieron en algunos capiteles de la propia catedral. A la cabecera del sarcófago se labró una Anunciación. Hasta aquí el monumento funerario de la capilla mayor de la catedral de Ourense no se diferencia demasiado de otros dispersos en varias iglesias gallegas.

Sobre el basamento y bulto funerario se desarrolla con detalle el cortejo fúnebre en el que el principal oficiante es un obispo mitrado al que acompañan numerosos clérigos y acólitos que portan la cruz, el báculo, acetre, hisopo, incensarios y libros abiertos en los que algunos señalan el texto con su dedo índice. La imposta en la que carga el arcosolio separa, también, el relato de las

2005, pp. 345-355). Domínguez Fontela, J., «El sepulcro románico-gótico de la capilla mayor», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, t. X, Orense, 1935, pp. 347-356. Moralejo Álvarez, S., *Escultura gótica en Galicia (1200-1350),* extracto de Tesis Doctoral, Santiago, 1975, pp. 34-35 (reeditado en: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, t. I, Santiago, 2004, p. 82). Chamoso Lamas, M., *Escultura funeraria…* cit., pp. 29-33. Ídem, *La catedral de Orense*, León, 1988, pp. 181-184. Yzquierdo Perrín, R., González García, M. A. y Hervella Vázquez, J., *La catedral de Orense*, León 1993, pp. 68-70.

68 Sánchez Arteaga, M., ob. y edic. cits., p. 171. Reedición de 2005, página 348.

69 Sobre estos motivos ornamentales en el arte gallego. Yzquierdo Perrín, R., «La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval gallego», en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. IV, Tui, 1986, pp. 137-167.

70 Con esta denominación se conoce el inconcluso claustro gótico iniciado a finales del siglo XIII o comienzos del XIV que, desde hace años, alberga el Museo de la Catedral. Consúltense: Sánchez Arteaga, M., ob. cit., pp. 75-78. (Nueva edición cit., pp.. 167-173). Chamoso Lamas, M., «Museo de la catedral de Orense», Tirada aparte del *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, t. XVIII, Orense, 1953-1956. Pita Andrade, J. M., *La construcción de la catedral de Orense*, Santiago, 1954, pp. 168-169. Moralejo Álvarez, S., art. cit., pp. 29-32, (nueva edición cit. pp. 80-81). Yzquierdo Perrín, R.; González García, M. A.; Hervella Vázquez, J., ob. cit., pp. 64-65. En los capiteles de este claustro se representan escenas bíblicas bajo una apariencia de vida cotidiana como, por ejemplo, la parábola del hijo pródigo.

71 Chamoso Lamas, M., *Escultura funeraria…*, p. 31.

exequias del anónimo prelado de lo que ocurre en el más allá. El arco cobija una imagen de María en pie con su Hijo en brazos, al que le muestra su seno, con lo que quiere resaltar su papel de intercesora, figura que convierte en formas artísticas el texto de la cantiga XII de Alfonso X: «*E en aquel día, -quand'ele for mais irado,/ fais-lle tú emente –cóm'en ti foi enserrado./.../ móstra-ll'as tas tetas –santas que ouv'él mamadas*»[72]. María está coronada y con el sol sobre su cabeza; a los lados ángeles turiferarios y otros con cirios completan la composición, aunque nuevos ángeles acompañan a los que resucitan y salen de sus tumbas el día del Juicio Final para presentarlos ante Cristo, sentado en la parte superior del monumento. A sus pies una pareja de ángeles acompañan el alma del obispo, vestido con ropas litúrgicas y con las manos juntas. La cronología de este singular monumento funerario se sitúa en los primeros años del siglo XIV, quizá hacia 1320.

Entre los narrativos relieves del sepulcro anterior no aparece, sin embargo, la celebración de la misa de exequias, ni el entierro propiamente dicho, como en otras obras castellanas de este tipo. La misa puede imaginarse a través del pequeño frontal pétreo de San Salvador de Vilar de Donas[73], que en su mitad izquierda representa la socorrida misa de San Gregorio[74], aquí con una notable simplicidad en el altar y sus elementos complementarios, celebrante y acólito. Es fechable en torno a 1500 y pieza excepcional en Galicia. Formó parte de la capilla funeraria de los Piñeiro.

Tampoco faltan en el arte medieval de Galicia composiciones dedicadas a la caza, y ya en las primeras obras de nuestro románico se encuentran representaciones en las que un personaje, flanqueado por cuadrúpedos, hace sonar un cuerno, como se ve en capiteles de la girola de la catedral de Santiago, o de san Bartolomé de Rebordans –Tui, Pontevedra–, o, ya a finales del románico, en un capitel del interior de San Miguel de Breamo –Pontedeume, A Coruña–. Sin embargo es obvio que a veces tales iconos tienen otra intención alejada de la actividad cinegética, lo que ocurre, por ejemplo, en canecillos como el antes destacado en San Martín de Mondoñedo –Foz, Lugo–, con un claro sentido moralizante. Finalmente, en la iglesia de San Francisco de Betanzos se pueden ver representaciones sin duda alguna cinegéticas.

---

[72] Citado por Trens, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, pp. 368-377, en especial 372.

[73] Yzquierdo Perrín, R., *La arquitectura...*, pp. 158-167. Novo Cazón, X. L., *O legado santiaguista de Vilar de Donas*, Santiago, 1989. Vázquez Castro, J., «La capilla funeraria de los Piñeiro en el priorato santiaguista de san Salvador de Vilar de Donas», *Compostellanum*, vol. XXXVI, n.º 3-4, Santiago, 1991, pp. 427-466, en particular 436-441.

[74] Réau, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 53-54. Duchet-Suchaux, G. y Pastoreau, M., *La Bible et les saints*, Paris, 1994, p. 173.

San Francisco de Betanzos[75] lo fundó en 1387 Fernán Pérez de Andrade, apodado «o Bóo», para que le sirviera de lugar de enterramiento a él y a otros miembros de su familia. Era un modo más de afianzar su reconocimiento social, logrado por su intervención en los enfrentamientos entre los partidarios del rey don Pedro y don Enrique, bando en el que militó, de quien obtuvo importantes mercedes y un amplio señorío que se extendía desde Ferrol y Pontedeume hasta Vilalba. Así le pagaba don Enrique sus destacados servicios, que incluían haberle facilitado la huida desde Ferrol para que su hermano no le diera muerte. Otra encomienda le llevó a Portugal, donde constató que la caza se encontraba entre las actividades más valoradas por la nobleza[76]. Tales vivencias, la época y el entorno social de Fernán Pérez de Andrade, así como la literatura caballeresca, justifican y hacen obvia su afición por la caza. Su embajada a Portugal no sólo fortaleció la afición cinegética de Andrade, sino que le permitió contemplar unos sepulcros que en sus frentes mostraban escenas de la caza del jabalí, que quizá le sugirieron que en el suyo adoptara composiciones similares[77]. Pero no era sólo la cultura y nobleza portuguesa la que exaltaba la caza, ya en las *Partidas* de Alfonso X se lee: «*La caza es arte e sabiduría de guerrear e de vencer, de lo que deven los reyes ser mucho sabidores*». Este entusiasmo por la caza lo ensalzaban entonces otros tratados, entre los que se encuentra el *Libro de Montería* de Juan I[78].

Andrade determina que su sepulcro (fig. 28) se coloque en la capilla mayor de san Francisco de Betanzos que, de este modo, se convierte en su panteón: «*et mando enterrar meu corpo ena Yglla de San Francisco de Betanzos dentro ena capela mayor de dita Yglla*». El sepulcro se hizo en vida de su destinatario, lo que justifica que en el borde de la cama funeraria se aluda a la fundación del convento[79], no a su muerte en el verano de 1397. Al ser esculpido como un

75 Martínez Santiso, M., *Historia de la ciudad de Betanzos*, t. I, Betanzos (s.a.), (1892), pp. 244-246 y 252-261. Caamaño Martínez, J. M.ª, *Contribución…*, pp. 133-146.

76 Según Ladero Quesada la caza menor era «*practicada por los campesinos para su subsistencia o para proveer el mercado local… Pero la caza noble, de piezas mayores como venados, osos y jabalíes… formaba parte de muchas fiestas cortesanas y, más en general, era ejercicio deportivo de reyes y nobles, que debían encontrar en ella entrenamiento para el ejercicio del poder y para la guerra, descanso de la mente y salida a sus instintos sañudos o violentos, de manera que pudieran controlarlos en su actividad política… medio de ostentación y relación social con otros poderosos, deporte placentero que implica cierto riesgo y rompe la rutina cotidiana, tales son los motivos por los que la caza ha seguido siendo hasta hoy actividad distintiva de… las sucesivas élites sociales, a imitación de las aristocracias medievales*». Ladero Quesada, M. A., *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004, pp. 144-145.

77 Santos, R., *A escultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, 1948, pp. 15-16 y 27, láms. XXXII y XXXIII. Núñez Rodríguez, M., «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época», *Bracara Augusta*, vol. XXXV, Braga, 1981, pp. 3-7. Cendón Fernánez, M.; Fraga Sampedro, M.ª D.; Barral Rivadulla, M.ª D., ob. cit, pp. 129 y ss.

78 Citado por Ladero Quesada, M. A., ob. cit., p. 144. Núñez Rodríguez, M., «El sepulcro...», pp. 6-8.

79 Es interpretación admitida desde finales del siglo XIX, como pone de manifiesto Martínez Santiso, M., ob. cit., p. 266 y nota 4 de la misma página, en donde la atribuye a don Antonio María de la Iglesia.

sepulcro exento, único de este tipo que hoy se conserva en las iglesias gallegas, aunque desplazado de su emplazamiento original[80], se alza sobre un alto basamento formado por las figuras de un oso y un jabalí[81] y tiene los cuatro lados del sarcófago decorados.

En la cabecera y pies del sepulcro se esculpió el blasón de los Andrade[82]; en los otros dos lados mayores, escenas de la caza del jabalí que Núñez cree inspiradas en las del enterramiento del conde de Barcelos: batir el monte, ojear y acechar la presa, su acoso y caza, etapas que coinciden con las descripciones de los libros de montería y que ponían a prueba la fortaleza y destreza de los que intervenían en la batida. Las escenas esculpidas en el tramo inicial de la capilla mayor (fig. 29) comienzan con el escudo de Andrade y siguen con la persecución del jabalí tanto a pie como a caballo y por parte de las jaurías de perros. Enfrente se centra la narración en el accidente sufrido por un caballero de los que intervenían en la cacería que es inmediatamente socorrido por sus compañeros, mientras otros alejan al jabalí. Este episodio suele relacionarse con un percance que habría sufrido el propio Fernán Pérez de Andrade; aunque otros prefieren ver la ayuda al compañero y caballero propia del espíritu de los señores que practicaban la caza mayor y claras connotaciones moralizantes. Lectura siempre posible ya que en «*la montería han de jugar fe y caballería*»[83].

Cierra el sarcófago la estatua yacente de Fernán Pérez de Andrade. Descansa la cabeza sobre un par de almohadones y la flanquean dos ángeles. Viste armadura y con sus manos agarra, con la izquierda, una espada; con la derecha, el cordón franciscano atado a la daga. Otra pareja de ángeles y varios perros rodean el cuerpo sin vida del noble, cuyo nombre no sólo se grabó en los bordes del lecho funerario, sino también sobre su muceta[84].

---

80 Vales Villamarín, F., «O brasón de Fernán Pérez de Andrade "o Bóo"», «El sepulcro de Andrade "O Bóo"», en *Vales Villamarín. Obra completa*, Betanzos, 2006, pp. 243-246 y 393-401, respectivamente. En el primero de los dos artículos aquí citados, pp. 245-246, Vales Villamarín dice acerca del lugar que el sepulcro ocupó en la iglesia y de los motivos para su traslado lo siguiente: «*Morto Andrade, foi inhumado o seu cadáver na capela mayor do templo franciscano… e así estivo a sepultura… deica o derradeiro cuarto do século XVIII, en que a comunidade religiosa, co propósito de deixar libre a capela principal… decidéu trasladar aquéla para debaixo do coro, apegándoa, cuase, á parede septentrional da eirexa. Neste lugar permancecéu o… túmulo até o 22 de febreiro do 1952, data en que se procedéu… a súa millor colocación*» en el lugar actual.

81 Vales Villamarín, F., «El jabalí de Andrade "o Bóo"», en *Vales Villamarín. Obra completa*, pp. 263-264.

82 Vales Villamarín, F., «O brasón…» en *Vales Villamarín. Obra completa*, pp. 243-246.

83 Citado por Núñez Rodríguez, M., «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade…», pp. 13-17, en particular esta última página. Vales Villamarín, F., «El sepulcro de Andrade…», pp. 396-401.

84 Núñez Rodríguez, M., «El sepulcro...», pp. 12-17.

Tales relieves se complementan con el juicio, con peso del alma incluido, esculpido en relieve en el muro del cimborrio (fig. 30) que se levanta en el centro del crucero, aquí se representa a un lado el seno de Abraham, donde el personaje bíblico tiene en torno a su cuerpo una especie de cesta en la que se encuentran las almas de los bienaventurados; en el otro extremo, la monstruosa boca del infierno. En el centro del ábside, aunque mutilado en el siglo XVIII, al colocarse un retablo atribuido a Ferreiro que fue destruido en 1936[85], todavía se ve un Cristo sedente que enseña las llagas rodeado del tetramorfos, figuras formalmente deudoras de las esculpidas por el maestro Mateo y su taller en el tímpano del Pórtico de la Gloria. En los nervios de la bóveda, igualmente con sus relieves muy destrozados al colocarse el citado retablo, todavía se ven algunas figuras de santos y ángeles que compondrían la visión de la gloria a la que había sido llamado Fernán Pérez de Andrade.

En los capiteles de las iglesias góticas de Galicia al lado de diferentes motivos vegetales, animales fantásticos y reales, y escenas inspiradas en los pasajes evangélicos que buscan avivar y mantener la devoción de los fieles, muchas veces canalizada través de la Virgen, como madre del Salvador, se encuentran representaciones que tienen que ver con labores del campo y el discurrir de los meses y las estaciones[86], así como músicos. Es este un tema sobradamente conocido que ahora presenta la novedad de que ángeles y personajes diversos, a veces hasta grotescos, que podrían figurar juglares, hacen sonar una gaita[87] en capiteles, ménsulas y arranques de arcos. Quizá el primero que se fijó en ellos fue Villa-Amil y Castro en los inicios del siglo XX; poco después otros estudiosos[88] constataron su presencia en diferentes monumentos gallegos de finales de la Edad Media, entre las que se cuentan las iglesias de san Francisco, santa María del Azogue y Santiago de Betanzos[89], lo que demuestra que la vida cotidiana y sus usos y costumbres inspiraron con frecuencia a los maestros medievales de Galicia.

[85] Vales Villamarín, F., «O brasón de Fernán Pérez…», p. 245. Una buena fotografía de este desaparecido retablo, así como un detalle del remate de su calle central se encuentran en: Couselo Bouzas, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932. Láminas sin numerar al final del libro. Existen ediciones facsímiles de 2004, del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos; y de 2005, del Instituto Teológico Compostelano.

[86] Castiñeiras González, M. A., *Os traballos e os días na Galicia medieval*, Santiago, 1995.

[87] Menéndez Pidal, R., ob. y edic. cits., pp. 70-71.

[88] Villaamil y Castro, J., «Algunas notas acerca de la representación de gaiteros en los monumentos de Galicia» en *Galicia histórica*, t. I, Santiago, 1901, pp. 33-35. Álvarez Carballido, E., «Escultura en Galicia. Los gaiteros», *Galicia histórica*, año II, n.º 12, noviembre-diciembre de 1903, pp. 804-807. Resulta curioso que sea, precisamente, en el primer y último número de la revista citada en las que se publicaron sendos artículos sobre gaiteros en la escultura medieval gallega. Vales Villamarín, F., «Representaciones de gaiteros en monumentos brigantinos», *Vales Villamarín. Obra completa*, pp. 347-351.

[89] Caamaño Martínez, J. M.ª, *Contribución al estudio del gótico…*, pp. 133-146 y 172-186, respectivamente.



Fig. 1. San Martín de Mondoñedo: capitel con la tentación de Adán y Eva. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 2. Catedral de Santiago, capitel de la girola: mujer que amamanta sapos y con serpientes en sus manos. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 3. San Martín de Mondoñedo: capitel con la degollación del Bautista. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 4. San Martín de Mondoñedo: capitel con el banquete de Epulón y el pobre Lázaro. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 5. San Martín de Mondoñedo: canecillos en el interior con representaciones alusivas a vicios. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 6. San Martín de Xubia: Capitel con representación de lucha entre caballeros. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 7. Catedral de Santiago: canecillo de la capilla de san Juan con contorsionista de aspecto simiesco. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 8. Catedral de Santiago: capitel con saltimbanquis en el extremo norte del crucero. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 9. Catedral de Santiago: capitel con la condena del avaro, brazo norte del crucero. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 10. Catedral de Santiago: capitel con la condena de santa Fe. Capilla de Santa Fe. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 11. Catedral de Lugo: Puerta de la nave norte. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 12. Santa María de Ferreira (Pantón, Lugo): canecillos del muro norte: personaje sedente, músico y contorsionista. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 13. Santa María de Ferreira (Pantón, Lugo): capitel del alero del ábside con posible representación de títeres. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 14. San Esteban de Lousadela (Sarria, Lugo): capitel con cantante, clérigo y otros personajes. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 15. Santiago de Mens (Malpica, A Coruña): Capitel del alero de la capilla mayor con posibles juglares. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 16. Santa María de Nogueira (Chantada, Lugo): capitel izdo. del arco de acceso al presbiterio, hombre ante un león. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 17. Santa María de Nogueira (Chantada, Lugo): capitel dcho. del arco toral del presbiterio con posible representación circense. (Archivo Yzquierdo).







Figs. 18, 19 y 20. Santa Marina de Castro de Amarante (Antas de Ulla, Lugo): capiteles del arco triunfal con músicos y bailarina que componen una representación juglaresca. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 21. San Miguel do Monte (Chantada, Lugo): tímpano de la puerta sur en el que se representa una actuación de juglares. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 22. Santa María de Ucelle (Coles, Ourense): tímpano de la puerta sur con pareja de juglares. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 23. San Pedro de A Mezquita (A Merca, Ourense): Capiteles de la portada principal con intervención de juglares. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 24. San Pedro de Trasalba (Amoeiro, Ourense): Capitel de la portada con pareja de juglares. (Archivo Yzquierdo).





Figs. 25 y 26. Santiago de Compostela, palacio de Gelmírez: ménsulas del gran salón: la primera con lector, comensales y escena de lucha entre hombre y cuadrúpedo. La segunda con músicos que tocan una fídula, un arpa y doble flauta. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 27. Catedral de Ourense: monumento funerario en la capilla mayor. (Archivo Yzquierdo).







Figs. 28, 29 y 30. San Francisco de Betanzos (A Coruña): Sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, o Bóo. Relieve cinegético en el muro de la capilla mayor. Peso de las almas, seno de Abraham y boca del infierno. (Archivo Yzquierdo).

ICONOGRAFÍA PROFANA EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE LEÓN Y SU REFLEJO EN EL DE LA CATEDRAL DE OVIEDO

ÁNGELA FRANCO MATA

El claustro de la catedral de León constituye un conjunto muy representativo del arte gótico, en el que se incardinan en armónica simbiosis arquitectura, escultura y pintura. Su comprensión no resulta fácil para el hombre del siglo XXI, tan alejado de los esquemas mentales y religiosos del hombre medieval, cuya vida estaba inmersa en la ley divina. Esto explica la variada temática iconográfica, profana y religiosa, que puebla repisas, capiteles y pintura mural. Junto a santos protectores, como San Cristóbal, Santa Margarita, Santa Catalina, San Lorenzo, todos ellos muy populares en el marco de la devoción medieval europea, se desarrollan ocasionalmente algunas ocupaciones de la vida rural, episodios caballerescos, como cacerías, figuraciones moralizantes, como el Lay de Aristóteles, y tantos otros temas, que se justifican desde este carácter de dependencia de Dios, que preside la vida del cristiano. Como se abordará con más detalle, el trabajo en sus más variadas manifestaciones constituye un medio salvífico tras la caída de Adán y Eva y consiguiente redención de Cristo, que se integran en la iconografía de repisas y capiteles[1]. El cristiano común no se plantea problemas religiosos. Por el contrario, eleva al Todopoderoso los ojos de la fe, para que le ayude a superar las amarguras de la vida presente y conferirle esperanzas para la vida eterna en el paraíso. Sin estos pensamientos carece de sentido el arte, cuya finalidad estética no interesaba especialmente en los parámetros del bajomedioevo. Culminan las creencias y la liturgia del clero con el ciclo del año litúrgico estampado en magníficos frescos, la mayoría de cuyas pinturas corrieron a cargo de Nicolás Francés. El claustro acogía los despojos humanos de las dignidades capitulares y personajes de especial relevancia social, que erigían monumentos sepulcrales más o menos ostentosos, en torno

[1] Esta idea ha sido tratada para el mensario de Beleña de Sorbe por Frontón Simón, I. M. y Pérez Carrasco, Francisco Javier, «Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe», *Goya*, 229-230, Madrid, 1992, pp. 29-38.

a los que ordenaba la celebración de actos litúrgicos para impetrar de Dios sufragios por la salvación de su alma[2].

Qué duda cabe que la finalidad didáctica y catequética para los claustros catedralicios estaba en el ánimo de los encargantes[3], función no sólo para el fiel en general, sino de manera particular para el propio clero, que era quien hacía uso constante del mismo en las numerosas celebraciones litúrgicas[4], vinculadas a grandes fiestas y a mandas funerarias[5]. Son éstas las que proporcionan la clave del significado del denso programa iconográfico: el arte medieval no es gratuito; está pensado eventualmente con fin docente. La liturgia se manifiesta, entre otros sistemas, por medio del ritual procesional.

Como el templo cristiano, el claustro constituye un símbolo de todo el universo, lo cual justifica la inclusión de una temática variada, religiosa y profana.

El claustro de la catedral de León se halla emplazado en el lado norte, orientación atípica, ya que la mayoría de ellos se ubica en el lado sur[6] (fig. 1). Este emplazamiento se explicaría a partir de la ampliación del templo llevada a cabo por el obispo Pelayo a fines del siglo XI, invadiendo parcialmente el claustro meridional. Las dimensiones del edificio proyectado por Manrique impusieron la construcción de las dependencias claustrales en el lado norte. El recinto estaba formado por una galería de arcos de medio punto de reducidas dimensiones y columnas pareadas, como corresponde al estilo románico, en cuyo siglo XII son fechables[7]. Un documento de 1186 informa sobre la obra claustral de dicho siglo[8].

[2] Franco Mata, Ángela, «El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional», Congreso Internacional *«La Catedral de León en la Edad Media». Actas*, eds. Yarza, Joaquín, Herráez, M.ª Victoria y Boto, Gerardo, León, Universidad, 2004, pp. 263-295.

[3] «El programa iconográfico [de los cistercienses] debía ser diferente en las iglesias episcopales, a donde acudían fieles que había que adoctrinar, del de las iglesias de los monasterios», dice López de Guereño, M.ª Teresa (*Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, Valladolid, 1997, pp. 69-84, sobre todo p. 78), resulta cuando menos un tópico.

[4] La función funeraria del claustro ha sido tratada para las capillas claustrales de la catedral de Zamora por Carrero Santamaría, Eduardo, «El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»* (1996), pp. 107-127. Para Santiago *vid.* Carrero Santamaría, Eduardo, «Las ciudades episcopales del Reino de Galicia. Los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela», *Religión and Belief in Medieval Europe, papers of the «Medieval Europe Brugge 1997», Conferencia*, 4 (1997), pp. 171-180. Agradezco al autor los dos artículos.

[5] Para Zamora *vid.* Carrero Santamaría, Eduardo, «El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función», cit. pp. 124-125.

[6] No podía levantarse en el lado sur, por estar ocupado por el palacio del obispo.

[7] Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 219; Valdés Fernández, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica de la catedral de León,* León, 1994, p. 46.

[8] Sánchez Ameijeiras, Rocío, «Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León», *Archivo Español de Arte*, 276 (1996), pp. 389-406, sobre todo p. 390.

Aunque Gómez Moreno aventura el inicio de las obras del claustro gótico durante el reinado de Sancho IV[9], debe retrotraerse varios años, concretamente a las últimas décadas del siglo XIII, como se deduce de la documentación expurgada sistemáticamente por varios autores en el marco de los últimos años. A través de ella sabemos, como advierten M. Valdés y otros, de la intención del obispo D. Fernando Ruiz y capitulares de llevar a efecto la remodelación del recinto, que no debió de ser especialmente importante, como se deduce de la escasez de datos a ella referentes. Resultan ilustrativos en cuanto al avance constructivo varios datos documentales: el documento de 1290 referente a la recepción de ornamentos y objetos de culto perteneciente a la «capilla vieja de los obispos», la manda del obispo Ossorio a su muerte, en 1313, de cincuenta marcos de plata para la adquisición de posesiones que se emplearon «*in constructione balneorum*» y la donación del infante D. Alfonso de Valencia (+ 1316) de diez mil maravedíes para su aniversario, «*de los cuales fue construida cierta volta en el claustro...*»[10], alusión directa a la construcción de las galerías. Nieto de Alfonso X el Sabio e hijo de Don Juan el de Tarifa, D. Alfonso ostenta su prosapia a través de su escudo cuartelado de dos águilas y leones, que campea sobre el doble arco del quinto tramo de la panda este y sobre la ménsula de su derecha, que acoge los nervios de la cubierta (9 A)[11] (fig. 2), indicativo del destino de la donación del infante enterrado en la actual capilla de la Virgen Blanca[12]. La reforma importante fue la llevada a cabo en el siglo XVI, que afectó a las cubiertas y a los apoyos exteriores. Para ella se aprovechó en lo posible lo construido anteriormente, así los muros perimetrales del recinto románico y la cantería. Las dimensiones coinciden con las actuales, es decir, treinta metros de lado, la profundidad de las crujías cinco metros.

El trazado de cada uno de los ocho arcos de las galerías así como los soportes deriva del claustro burgalés, levantado el bajo en torno a 1260 y 1265[13]. Se proyectaron pilastras con capiteles corridos, ménsulas que recogen los nervios de la cubierta así como arcos formeros dobles decorados con hojas, en todo coincidentes. En León se observa una gran uniformidad en la estructura y decoración a lo largo de todo el perímetro. Los apoyos más cercanos a los ángulos ostentan el núcleo moldurado con gruesos baquetones,

[9] Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 232.

[10] Valdés, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica...*, cit. pp. 114-115.

[11] Quadrado, José M.ª *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León*, Barcelona, 1885, p. 464; Valdés, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica...*, cit. p.115.

[12] Franco Mata, Angela, *Escultura gótica en León y provincia 1230-1530*, León, 1998, pp. 429-430.

[13] Abegg, Regine, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich, 1991, p. 28.

mientras en el resto predominan las superficies planas de aristas vivas[14]. En cuanto a las trazas de la obra gótica del claustro leonés, deben de pertenecer al Maestro Enrique, autor de la ampliación de la girola y claustro de la catedral de Burgos[15]. Muerto en 1277, es presumible que fuera construido por su sucesor, el maestro Juan Pérez[16].

Existe constancia ya en 1290 del uso del claustro para diversas actividades, lo que significa que las obras estaban adelantadas. Por otra parte, se documentan diversas mandas testamentarias con la voluntad de enterrarse en el claustro, independientemente de las prescripciones del Concilio de León de 1288, referentes a la limitación de los enterramientos en el interior de los templos. Ni este punto, ni el procesional, registrado ya desde 1303, ni otras ceremonias de carácter litúrgico, se van a abordar aquí[17].

Repisas y Capiteles

Como es sabido, los capiteles cubiertos de escenas de los claustros son creaciones monásticas, y por tanto, para uso exclusivo de los monjes. De aquí son adoptados en iglesias y catedrales, llegando al mundo gótico plenamente formados y en muchos casos muy evolucionados. De nuevo, su acceso era restringido al clero[18] y excepcionalmente a personajes autorizados, como reyes y en su caso nobles, que de alguna manera contribuyeron a su construcción o con donaciones de otro tipo, siendo inmortalizados por medio de la heráldica o de imágenes. Los miembros del cabildo en las procesiones y en los rezos en el claustro descubrirían la variada temática, ideada con fines moralizantes.

La temática iconográfica de claustros románicos se adopta eventualmente en claustros góticos. Así, muchos temas del claustro románico de la catedral de Gerona coinciden en gran medida con los adoptados posteriormente en León,

[14] Valdés, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica*..., cit., pp. 116-121.

[15] Karge, Henrik, «La cathédrale de Burgos. Organisation et technique de la construction», *Les batisseurs des cathédrales gothiques*, catálogo exposición, Estrasburgo, 1989, p. 163; Id. *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España* (1989), Valladolid, 1995, pp. 193-195.

[16] Valdés, Manuel *et altri*, *Una historia arquitectónica*..., cit. p.120.

[17] Navascués Palacio, Pedro, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998, pp. 93-115.

[18] Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, pp. 204-251, sobre todo p. 208.

aunque ello no significa que haya sido el inspirador[19]. El claustro leonés será a su vez «mentor» del ovetense, en la primera etapa de su construcción, que corresponde al ala norte y mitad del ala sur, extremo que se pone de manifiesto en la temática iconográfica desarrollada. El programa iconográfico del claustro leonés, como el de Oviedo, es complejo a la vez que sintético, global, muy variado, y no sujeto a un orden determinado. Los relieves y capiteles, salvo excepciones, son concebidos como unidades autónomas y con una sucinta secuenciación interna, como en la panificación, vendimia, la herrería, etc. La idea motriz es la de la salvación por los méritos de la pasión de Cristo, para cuya consecución el clero, que en el siglo XIV, tenía costumbres bastante licenciosas y corruptas, ha de estar implicado por medio de la oración al Salvador y plegarias a los santos intercesores. Como advierte M. Menéndez y Pelayo en la *Historia de los Heterodoxos Españoles*, «al siglo de San Luis, de San Fernando, de Jaime el Conquistador y de Santo Tomás de Aquino sucede el de Felipe el Hermoso, Nogaret, Pedro el Cruel, Carlos el Malo, Clocester y Juan Wiclef. En vez de la *Divina Comedia* se escribe el Roman de la Rose y llega a su apogeo el ciclo de Renard»[20], que, puesto que figura en el claustro ovetense, será analizado en el presente contexto. D. Pedro Tenorio exigió a los sacerdotes que celebrasen misas en su capilla funeraria de San Blas en la catedral de Toledo, que no exhibieran en público a sus barraganas...[21].

Pueblan repisas y capiteles temática bíblica, del Antiguo y Nuevo Testamento, hagiográfica, profana, donde tienen cabida narraciones literarias y mitológicas, y sobre todo deliciosas escenas de la vida cotidiana, que se imponen cuantitativamente sobre todo lo demás. Entre ellas se inmiscuyen seres fantásticos, generalmente con carácter negativo, que vienen a significar vicios e intromisiones del maligno para impedir la salvación del cristiano[22]. En mi opinión, sin embargo, el programa original no se llevó a efecto en su totalidad, como se demuestra a través de la gran diferencia de calidad artística y complejidad iconográfica. Las repisas y capiteles de la panda septen-

[19] Para el análisis iconográfico del claustro de la catedral de Gerona, *vid.* Cid Priego, Carlos, «La iconografía del claustro de la catedral de Gerona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 6 (1951), pp. 5-118.

[20] Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos Españoles. I. España romana y visigoda. Período de la Reconquista. Erasmistas y protestantes* (1880-82), Madrid, BAC, 4ª ed., 1986, I, pp. 513, 608.

[21] Franco Mata, Ángela, «El arzobispo Pedro Tenorio: Vida y obra. Su capilla funeraria en el claustro de la catedral de Toledo», *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media (II)*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 73-93.

[22] Analizado por Mateo Gómez, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española. La sillerías de coro*, Madrid, 1979. Para Asturias *vid.* Caso Fernández, Francisco de, «Temas mitológicos en el gótico astur», *ENTEMU* (1992), pp. 173-191.

trional y algunas de la occidental resultan infinitamente más pobres que las de los lados sur y este. Por otra parte, el propio programa iconográfico, que ha servido de inspiración al claustro de Oviedo, resulta mucho menos completo en determinados ciclos, fundamentalmente los relativos a temática bíblica. Dentro del espíritu enciclopédico y el carácter moralizante que presiden el programa iconográfico, tiene su inicio en la creación y pecado original, su continuación en la redención y clausura en el Juicio Final. Son tres momentos que en el cristianismo se arbitran en un concepto lineal de la historia del género humano, el inicio en el primero, el estadio álgido en el siguiente y el final el último. Todo ello se inscribe en el orden providencial querido por Dios según la ideología aristocrática imperante. La Iglesia proporciona al hombre la posibilidad de salvación a través del trabajo, que lo redime del pecado. El hombre ha de procurarse el sustento hasta el Juicio Final, entendido desde el siglo XII, como advierte Le Goff[23] no como concepto negativo sino positivo de salvación. Estos conceptos son vertidos en el *Elucidarium*, en el sentido de que el hombre había sido creado para vivir sin trabajar, si era su deseo; el trabajo obligatorio es consecuencia del pecado, pero las tareas libremente aceptadas se convierten en un medio de salvación, no en una servidumbre de aquél[24]. También Hugo de San Víctor y Pedro el Comedor estiman que el trabajo como castigo deja el lugar a su revalorización en tanto que penitencia y medio de redención[25]. Pero a estos conceptos ideológicos hay que añadir otros de carácter material: la Iglesia establece el impuesto del diezmo, que afecta a todos los trabajadores, buscándose su fundamento en las ofrendas de Caín y Abel a Dios por consejo de su padre[26].

En la Baja Edad Media comienza a manifestarse una clara división entre lo que Jacques Le Goff ha denominado el «tiempo de Dios» y el «tiempo de los hombres». El primero tenía como base el rezo de las horas canónicas, desde el punto de vista de la secuencia diaria, y el calendario eclesiástico, para regulación del año. Las horas canónicas, y en esto no se ha puesto especial énfasis, constituyen una constante en los retablos de la Baja Edad Media en toda

[23] Le Goff, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, 1983, p. 164.

[24] Le Goff, Jacques, *La civilización del Occidente medieval* (1965), Madrid, 1969, pp. 324-325.

[25] Frugoni, Chiara, «Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardoantica all'età romanica», *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bolonia, 1980, pp. 321-336.

[26] Castiñeiras González, Manuel Antonio, «Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 38 (1995), pp. 307-317.

Europa[27]. Por su parte, Julio Valdeón delimita algunos conceptos en cuanto a la división del tiempo, tomado de la vida en los monasterios. Cada tres horas, las campanas de las iglesias monásticas anunciaban el rezo correspondiente a medianoche, Maitines; a las tres, Laudes, a las seis, Prima; a las nueve de la mañana, Tercia; a mediodía, Sexta; a las 15 horas, Nona; a las 18, Vísperas; y a las 21, Completas. Es una división de la jornada diaria que ha pervivido aún en pleno siglo XX para las diversas órdenes religiosas, si bien no es rígida[28].

Los laicos fueron adquiriendo autonomía en lo que respecta a medición del tiempo.

La aparición de relojes de pesas y campanas, significó en este sentido un paso decisivo. Fueron introducidos en Europa en el transcurso del siglo XIV e instalados rápidamente en las torres de los ayuntamientos. Los relojes municipales anunciaban las horas en función de criterios matemáticos. Definitivamente el tiempo de los hombres se imponía, sobre todo en los núcleos urbanos, sin duda más dinámicos, al tiempo de Dios. Los aspectos reseñados se correspondían con lo que Lagarde ha denominado «el nacimiento del espíritu laico»[29].

Aquí se va a tratar el tiempo anual a través de las faenas agrícolas practicadas en las diferentes estaciones, que han dejado de computarse de acuerdo con los doce meses del año, para desaparecer en León, y pervivir parcialmente en Oviedo en número de siete meses. Las escenas figuradas en León, como la caza, vendimia, panificación, la herrería, se orientan más bien a actividades rurales y de la ciudad, que a la representación de los meses. En este sentido entiendo más evolucionada la intención del encargante, enfatizando el trabajo de los oficios, en tanto Oviedo resulta más conservadora y como tal, más cercana a los conceptos del mundo románico.

Aunque no resulta fácil abordar el estudio de la variada temática del claustro de la catedral de León, estimo de interés establecer una ordenación temática para el análisis de los diversos asuntos representados, no sujetos a un esquema unitario. Así pues, he estructurado el contenido en los apartados que analizaré a continuación.

[27] La pasión de Cristo se repite constantemente en las predelas de los retablos, bien por medio de cinco o siete episodios –Oración de Cristo en el huerto, Flagelación, Ecce Homo, Cristo camino del calvario, Descendimiento o Lamentación– identificados con las respectivas horas, o una síntesis de la misma por medio o bien de Cristo «varón de dolores» o la Piedad.

[28] Valdeón Baruque, Julio, *El chivo expiatorio. Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 2000, p. 241.

[29] Valdeón Baruque, Julio, «Aspectos de la vida cotidiana en la Castilla de fines de la edad media», Vida cotidiana en la España Medieval. *Actas del VI Curso de Cultura Medieval*, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994, Aguilar de Campoo/Madrid, Fundación Santa M.ª la Real/Ed. Polifemo, 1998, pp. 9-20, sobre todo p. 14.

ACTIVIDADES DE LA VIDA COTIDIANA

La temática profana del claustro leonés resulta bastante variada y referible a multitud de aspectos de la vida. Podría entenderse a primera vista que las escenas de vendimia y de caza hacen referencia a los meses de octubre y mayo respectivamente. Sin embargo, no es así, habida cuenta que en el claustro de Oviedo, deudor en tantos aspectos iconográficos del leonés, los siete meses representados, de enero a julio[30], lo son de acuerdo con las convenciones establecidas desde el mundo clásico y conservadas fielmente hasta el mundo gótico, prestándoseles especial interés durante el periodo románico[31]. Para M. Castiñeiras «la marginalización y dispersión de temas y motivos de la iconografía del calendario ya se había anunciado en el románico tardío, evidenciándose desde finales del siglo XIII en los claustros de Orense, León y Oviedo»[32], opinión que comparto solamente para el primero y tercer conjunto, no para León. El claustro ovetense, aunque inspirado parcialmente en el de León, adopta para aquéllos una fuente distinta. Como mímesis del calendario podrían entenderse las escenas de la cetrería, referente de la nobleza para el mes de mayo, estamento social que efectúa su incursión en el marco de la vida cotidiana protagonizada por el humilde trabajador, la vendimia, para el mes de septiembre, o la matanza del cerdo, para el de diciembre. Hay que recordar que la representación de los meses difiere de las escenas del claustro leonés en el limitado número de personajes, generalmente uno, y el correspondiente signo identificativo[33].

En sentido estricto, en León no se han figurado los meses, tan sólo se trata de evocaciones de actividades desarrolladas durante distintas épocas del año con un carácter narrativo, del que carece la figuración de los menologios. La representación de los meses, que en el mundo románico constituía un conjunto completo, como se advierte en multitud de portadas castellanas, se reduce paulatinamente en el arte gótico, aunque perviven completos los claustros de Santa María de Nieva y la catedral de Pamplona –claves–[34].

---

[30] Caso Fernández, Francisco de, «La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo», *Asturiensia Medievalia*, 3, (1979), pp. 331-339.

[31] Castillo de Lucas, «El Menologio de Beleña», *Historias y tradiciones de Guadalajara y su provincia*, Guadalajara, 1970, pp. 91-94

[32] Castiñeiras, Manuel Antonio, «El desfile de los meses de Santa María do Azougue», *Anuario Brigantino*, 16 (1993), pp. 177-196, sobre todo p. 190.

[33] Mingote Calderón, José Luis, «El menologio de San Claudio de Olivares (Zamora)», *Instituto de Estudios Zamoranos,* Anuario (1984), pp. 83-97, sobre todo p. 84.

[34] Caro Baroja, Julio, «Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la catedral de Pamplona)», *Príncipe de Viana*, 24, (1946), pp. 629-653; íd., «La vida agraria tradicional reflejada en el arte español», *Estudios de Historia Social de España*, 1, Madrid, 1949, pp. 46-138; Martínez Álava, Carlos, «Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, I, pp. 289-290.

Los meses figurados en el claustro ovetense se hallan emplazados en el ala norte. La representación de **enero** (Jano) está interpretada por medio de un hombre de doble rostro sentado junto al fuego, donde asa sus alimentos. «Ianuarius, como ya recoge San Isidoro en las *Etimologías*, se llama el primer mes, cuya palabra viene de Jano, al que fue consagrado este mes, que era la puerta del año. De aquí que a Jano se le represente con las dos caras, una mirando la entrada del año y otra la salida»[35]. El mes de **febrero**, que «era chico enano» al decir del Arcipreste de Hita, es temprano para las labores agrícolas, por ello discurre en el hogar; todavía no se ha desembarazado de la capucha; sólo se ha quitado el calzado y se calienta los pies al fuego. En el *Libro de Alexandre* se le describe así:

«*Estava don Fevrero sos manos calentando / Oras fazíe sol, oras sarraceando: / Verano e invierno ívalos destremando, / Porque era más chicuo seíase querellando*»[36]. En **marzo** dan comienzo las labores del agro; se inicia la labor de la poda por un campesino que la acomete con un cuchillo. He aquí su descripción:

«*Marçio avíe grant priessa de sus vinnas lavrar, / Priessa con podadores, e prisa de cavar: / Los días e las noches fazíe los yguar, / Faze aves e bestias en çelo entrar*»[37]. **Abril**, el mes más importante para el hombre medieval, es representado por medio de un rey entronizado con una rama en su mano izquierda y un cetro en la derecha, representación que difiere de otra variante de un joven coronado de flores con un ramillete en la mano. **Mayo** está personificado por un caballero portador de una rama reverdecida en su mano derecha. **junio** se ha representado por medio de la recogida de los frutos más tempranos, que en Asturias se corresponden con la cereza. El *Libro de Alexandre* lo describe así:

«*Madurava don Junio las miesses e los prados, / Tenie redor de sí muchos ordios segados, / De cerezas maduras cerezos cargados, / Eran a mayor siessto los días allegados*»[38]. Finalmente **julio** es el mes de la siega.

«*Seya el mes de Julio cogiendo segadores, / Corríenle por la cara apriessa los sudores, / Segudavan las bestias los moscardos mordedores, / Fazíe tornar de*

[35] San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, edición bilingüe preparada por Oroz Reta, José y Marcos Casquero, Manuel-A., introducción de Díaz y Díaz, Manuel, Madrid, BCA, 2000, Libro V, cap. 33, pp. 543-546.

[36] *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, Texts of the Paris and the Madrid Manuscripts con introducción de Raymond S. Willis Jr., p. 441.

[37] *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, cit. p. 441.

[38] *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, cit. p. 441.

amargos sabores»[39]. Aparece ligeramente inclinado sujetando las espigas con una mano y con la otra cortándolas con una hoz[40].

Los episodios de actividades de la vida cotidiana en León se corresponden con la vendimia, panificación, y trabajo de la forja. Los dos últimos son oficios de menestrales, denominados por Francesc Eiximenis *terça mà: «la terça mà*, escribe, *s'apella de menestrals, així com són argenters, ferrers, sabaters, cuiracers, e així dels altres*»[41]. El horno, junto al molino, se ha convertido durante los siglos XII y XIII en una importante fuente de rentas. El titular, durante la Baja Edad Media, no suele explotar directamente el horno, sino que acostumbra a arrendarlo a un particular o a la propia comunidad, la cual lo confía a su vez, a uno o varios vecinos, quienes aseguran su funcionamiento[42]. En las villas había uno o más hornos reales, donde acudían quienes no disponían de horno propio, y que el real patrimonio alquilaba, aunque debía de cuidar de su mantenimiento. No faltan, sin embargo, los hornos de propiedad particular, ubicados bien en la cocina, o como anexo al corral o una cocina destinada a tal fin, que en Mallorca se denominaba *cambra de pastar*, *casa de pastar*, *casa del forn* o simplemente *pastador*. Algunos utensilios relacionados con la actividad de amasar el pan son comunes a la gran mayoría de las casas: la artesa o el lebrillo; los recipientes donde se guardaba la harina (tinaja, arca, bota, tina, comporta); cedazo; hintero; pala para ahornar, etc. Una vez que el pan estaba hecho, se colocaba sobre el hintero que tenía un metro de largo por dos palmos de ancho, para llevarlo a cocer al horno, sobre todo si se trataba de fuera de casa. Cuando el producto estaba cocido se disponía sobre unos maderos, *posts per tenir pa*, o en un contenedor que era la cesta, el cesto o cuévano, para guardarlo o llevarlo a algún lugar, hechos de cañas o de mimbre. Solía cubrirse con un mantel a propósito[43].

En las escenas de la panificación del claustro leonés (34 B), el escultor ha puesto especial énfasis en representar el proceso de la panificación con todo

[39] *Libre de Alexandre*, estrofa 2392, cit. p. 441.

[40] Caso Fernández, Francisco de, «La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo», *Asturiensia Medievalia*, 3, (1979), pp. 334-339.

[41] Eiximenis, Francesc, *La societat catalana al segle XIV*, ed. J. Webster, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 12.

[42] Riera Melis, Antoni, «‹Panem nostrum quotidianum da nobis hodie›. Los sistemas alimenticios de los estamentos populares en el Mediterráneo noroccidental en la Baja Edad Media», *La vida cotidiana en la Edad Media*, coord. José-Ignacio de la Iglesia Duarte, *VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, Logroño, IER, 1998, pp. 25-46, sobre todo p. 36.

[43] Barceló Crespí, María, «El ritmo de la comunidad: vivir en el mundo rural, los trabajos y los días. El ejemplo de Mallorca bajomedieval», *La vida cotidiana en la Edad Media*, coord. José-Ignacio de la Iglesia Duarte, *VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, Logroño, IER, 1998, pp. 129-167, sobre todo p. 137.

lujo de detalles (fig. 3). Se desarrolla de derecha a izquierda: dos personajes han puesto a calentar, en una olla grande, agua para mezclar la levadura con la harina; a su lado se observa otra olla de menores dimensiones; detrás una mesa cubierta con lienzo, hombres y mujeres efectúan dicha operación; una operaria con toca vierte agua sobre un poco de masa con una jarra; un joven desnudo sostiene una prensa sobre uno de cuyos extremos se coloca otro para equilibrar el peso, mientras en el otro extremo se dispone la masa que vigila un tercer personaje. La masa se va distribuyendo en partes que formarán las hogazas tras efectuarse la cocción, previo amasado por varias mujeres tras una mesa desnuda. Finaliza la escena con un horno en forma de enorme olla, agujereado en la panza, en cuyo fondo se observan panecillos en el proceso de cocción, operación a cargo de un hombre y una mujer. Esta escena, llena de vida y dinamismo incluye algunas anécdotas, como la disputa de los encargados, extremo que se repite en el claustro de Oviedo, sin relación con el presente tema. No cabe duda de que se utilizaban fórmulas para diferentes contextos.

La vendimia (2 B). Junto al molino, el establo y eventualmente el horno, otras dependencias eran necesarias en la vida agrícola, como la bodega y en su caso la almazara –para extraer el aceite del olivo. La primera está en relación directa con la fabricación del vino procedente de la uva, que se recogía en las viñas. La vendimia es, pues, el primer paso para dicha actividad. Para la vendimia se precisaban objetos y recipientes, algunos de los cuales se usaban también en el proceso vitivinícola. Las aportaderas –recipiente de madera con agarraderos laterales– que servían para transportar la uva, los cuévanos –cesto grande y hondo, más ancho de arriba que de abajo, tejido de mimbres– para transportar la uva a la espalda– y depositarla en los cestos, en los que se llevaba al lagar–. Los trabajos requeridos por la vid y la vinificación se distribuían a lo largo del año. El vino constituía junto con el pan, un ingrediente básico de la alimentación. La vid precisa trabajos de abono, labranza y poda, que ocupaba a los hombres, y en el momento de la vendimia se incorporaban las mujeres.

En la escena de vendimia del claustro leonés, una mujer joven entre dos árboles coge uvas de uno de ellos y otra las recoge en una cesta, mientras una tercera come un racimo de uvas, que ha alcanzado de una parra. Un personaje está sentado bajo una vid, mientras un joven portea un cesto de uvas y se dirige al lagar, rematado a modo de almenas[44]. El episodio corresponde en los menologios al mes de octubre o excepcionalmente septiembre, que es cuando tiene lugar[45].

[44] Domínguez Berrueta, M., *Monumentos cardinales de España. La catedral de León*, Madrid, Plus Ultra, 1951, p. 134.

[45] Castillo de Lucas, «El Menologio de Beleña», cit. p. 95.

Entre los recipientes más comúnmente usados en la fabricación del vino destaca una variada gama de botas, barriles, tinas y toneles. Las bodegas tenían una caldera para hervir el vino, filtros, etc.[46]

Efectos perniciosos del vino son evidentemente los excesos, como las **Mujeres ebrias** (26 B). Una mujer ebria bajo un árbol, desea convencerse de que ha terminado el líquido, para lo cual una compañera invierte la jarra. La primera entra en profundo sopor, y sueña con seres fantásticos, arpías con extrañas cabezas, caricaturas humanas y de sátiro, que pretende echarle la zarpa. Recuérdese que la mujer era considerada con bastante desprecio. Tal vez haya que entender la presencia de estos seres como alusión al pecado y a las fuerzas negativas, que producen efectos nocivos sobre la persona cuando se halla en estado de embriaguez.

Escenas de herrería (21 B) (figs. 4-5). Al decir de los expertos en la forja del hierro, la presente escena está desarrollada con mucha fidelidad. Dos hombres sentados conversan, mientras un tercero semidesnudo forja sobre un yunque un objeto de hierro. Otro sostiene una escuadra, atributo característico del arquitecto. Ante una clavera se dispone otro herrero, del que inquiere algo un guerrero, armado de espada, que conduce a una dama montada sobre un potro. Resulta interesante comparar la representación con la tabla del pintor catalán del siglo XV, Pablo Vergós, en el retablo de San Sebastián (MNAC, Barcelona), donde figuran episodios de la vida de San Eloy, en uno de cuyos detalles aparece el santo trabajando en una herrería[47].

ALEGORÍAS Y SÍMBOLOS

Las tres edades (8 B) están figuradas por medio de un joven de rostro regordete que tira de las orejas a un púber y a un anciano. Se enmarcan en el simbolismo del transcurso de la vida.

Tres cabezas que he identificado como de moros (1 B) en el claustro leonés tienen rasgos negroides, dos masculinas y una mujer, la última con velo sobre la cabeza, aluden a los personajes más despreciados de la sociedad y se les relaciona con el pecado y los vicios; la mujer, además, era considerada instrumento de la tentación[48]. Los tres son habitantes del infierno, como se evi-

[46] Barceló Crespí, María, «El ritmo de la comunidad: vivir en el mundo rural, los trabajos y los días. El ejemplo de Mallorca bajomedieval», cit. pp. 147-148.

[47] Pendás García, Maribel, *La vida cotidiana en la Edad Media a través del arte gótico*, Barcelona, Ed. Vicens Vives, 2004, p. 20, ilustración.

[48] Mâle, É. *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 1ª ed., París, 1922, p. 365.

dencia en el de la portada del Juicio Final (1 B). En el claustro de la catedral de Oviedo la triple cabeza ha sido interpretada de acuerdo con un *signum tricaput*, como una trinidad demoníaca opuesta a la divina[49]. Los rasgos se corresponden con tres cabezas masculinas, lo que las diferencia del conjunto leonés. Las tres cabezas son un tema de bastante incidencia en el arte bajomedieval, así sin salir de ambas ciudades, la sillería de coro ovetense[50] un capitel de la catedral de León lo figura. Fuera de dichas provincias aparece en el monumento funerario del Príncipe Alfonso, de la cartuja de Miraflores (Burgos), donde las tres cabezas tocadas con gorro judío son vistas por J. Yarza con sentido trinitario[51].

Cabeza de hombre verde (26 B). Una creación extendida en Edad Media es la del *hombre verde u hombre hoja –green-man* en inglés–, que en opinión de M. MacDermott contiene vinculaciones con la India[52]. Se trata de una cabeza humana rodeada de follaje o ramas que salen a veces de su boca o de su nariz. Considerada como una herencia de la imaginería precristiana, una de las numerosas supervivencias paganas absorbidas por la Iglesia medieval. Este símbolo de la naturaleza, fertilidad y renacimiento, se integró poco a poco en la celebración del Día de mayo y de las Rogativas [tres días antes de la Ascensión, marcados por el ayuno, letanías y eventualmente procesiones para obtener la bendición divina sobre la recolección]. Aparecía frecuentemente en los cortejos medievales, figurado por un hombre con la cabeza y las espaldas cubiertas de hojas, fijadas sobre una osamenta de mimbre. Otra hipótesis hace de los hombres verdes una alegoría de la lujuria o de algún otro pecado capital[53]. Tanto una como la otra propuesta pueden tener cabida en la cabeza representada en el claustro leonés, dentro de cuyas variantes, se ve otra cabeza de cuya boca

[49] Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. p. 209.

[50] Paniagua Félix, Pedro, El coro y la sillería de la catedral de Oviedo, pp. 400-401 (inédito); Teijeira Pablos, M.ª Dolores, *La sillería de coro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1998; Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. pp. 209-210.

[51] Yarza, Joaquín, *La Cartuja de Miraflores, I. Los Sepulcros, Cuadernos de Restauración Iberdrola, XIII*, Madrid, El Viso, 2007, p. 58.

[52] Agradezco a la Dra. Mercia MacDermott las informaciones que gentilmente me ha brindado en una carta del 15 de septiembre de 2002. Menciona la cabeza de la que salen ramas de la cruz ebúrnea de San Millán, dos de cuyos brazos se custodian en el Museo del Louvre y un tercero en el Museo Arqueológico Nacional. Obra de abundante bibliografía, remito al lector a mi reciente estudio titulado «Liturgia Hispánica y Marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI», *Codex Aquilarensis*, 22, Aguilar de Campoo, noviembre, 2006, pp. 92-144.

[53] Rebold Benton, J., *Saintes Terreurs. Les gargouilles dans l'architecture médiévale*, Nueva York/París/Londres, 2000, p. 77.

salen pámpanos, hojas y racimos de uvas (33 B). El *green-man* también toma forma en el claustro ovetense (P 4, 3; P 8, 2)[54]

Personajes históricos, actividades lúdicas de la realeza y de la nobleza

Rey Alfonso XI, doña Leonor Ramírez de Guzmán y obispo don Juan Ocampo (27 A). Alfonso XI el Justiciero fue generoso con la catedral de León[55]. Así se justifica su presencia junto a doña Leonor Ramírez de Guzmán, muy amada por él. La pareja, que también es representada en el claustro de la catedral de Oviedo[56], por idénticas razones, está acompañada del obispo don Juan de Ocampo, que rigió la diócesis de 1332 ó 33 a 1344, tras las de Oviedo y Cuenca, siendo transferido posteriormente a Roma como embajador de España[57]. El monarca está coronado, tiene rostro de hermosas facciones y mirada soñadora, es barbado y peina larga cabellera, va ataviado con túnica rozagante y manto encima, uno de cuyos extremos le cae sobre un hombro; con su mano izquierda sostiene una espada envainada. Doña Leonor, que viste túnica rozagante ceñida a la cintura con hermoso cíngulo y manto encima, peina elegante cabellera. Portadora de un halcón, hace referencia a la afición del monarca por la cetrería, como lo demuestra en su *Libro de Montería.* Los animales eran tenidos en mucho aprecio. En este sentido resultan ilustrativos los castigos infligidos a los ladrones de halcones en la normativa de la Ley Sálica (siglo VI), donde el robo de un halcón (de un árbol), era castigado con la multa de 3 sueldos (=120 dineros); un halcón (de una pértiga) con 15 sueldos (=600 dineros), y uno encerrado bajo llave, con 45 sueldos (=1800 dineros)[58]. A su lado hay un perro y sobre él un escudo con los emblemas de León y Castilla. El prelado va ataviado de pontifical, alba, tunicela, dalmática y casulla. Cubre las manos con ricos guantes, sostiene un báculo y se toca con mitra.

Estos tres personajes presiden la escena lúdica desarrollada en el capitel, salpicada de detalles fantásticos (27 B). Una arpía con cabeza coronada se sitúa

[54] Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. pp. 209-210.

[55] Domínguez-Berrueta, Mariano, *Monumentos cardinales de España. La catedral de León*, cit. p. 138.

[56] Caso Fernández, Francisco de, *La construcción de la catedral de Oviedo (1293-1587)*, Oviedo, 1981, pp. 77-86.

[57] Truxillo, *La Yglesia de León*, s.a., p. 6; Risco, Fr. Manuel, *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid, 1792, p. 15; García Carraffa, A. y A., *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid/Salamanca, 1947, vol. 60, p. 244. El escudo del prelado es jaquelado, como se aprecia en el capitel, con la variante de disponerse las bandas horizontalmente, no en diagonal como otras dos ramas de la misma familia.

[58] Riu, Manuel, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, Gassó, 1959. pp. 91-92.

junto a una dama, máscara en mano, danzando al son de un laúd, que suena un caballero sentado, cubierta la cabeza con bonete popular, mientras otra dama joven toca palmas. Este tipo de escenas son frecuentes en el arte medieval; similares caracteres afecta la desarrollada en el claustro de la catedral de Pamplona, lo que ha llevado a Émile Bertaux a establecer vínculos artísticos entre uno y otro templo[59]. Se completa esta actividad lúdica con la lucha entre dos personajes, barbado e imberbe respectivamente, cubiertos sólo con un minúsculo taparrabos. Aunque pudiera parecer la lucha leonesa[60], el hecho de representarse dos hombres de edades diferentes, desecha tal hipótesis, tratándose más bien de una derivación del simbolismo de la lucha de dos edades[61] (27 B; también en 18 B) Esta escena de lucha, que tiene lugar en un bosque, se repite en el claustro de Oviedo. Otra escena de danzantes, muy movida, aunque bastante degradada se representa en León.

Reina acompañada de caballeros de su séquito recibiendo homenaje de moros que traen presentes (6 A) (fig. 6). Una de las más bellas representaciones de las repisas del claustro. En ella se hace gala de un gran dominio del cincel, que ha conseguido prestar una plasticidad sin igual a la escena. Se compone de un nutrido número de personajes, siete, además de un camello. Tal vez la dama sea identificable con doña Leonor, cuya mano besa respetuosamente un moro arrodillado tocado con turbante y espada envainada. Otros, contemplando dicho suceso, se mesan la barba. Le van a ofrecer un camello, que sujeta un camellero. Dos respetables caballeros cristianos del séquito real, armados con espadas, dialogan gravemente. Esta escena ha sido imitada parcialmente en el claustro de Oviedo (P 9, 1).

Escena de banquete nobiliario (18 B). Su desarrollo, en el que participan cortesanos y criados, está lleno de gracia y viveza. Se figuran en primer lugar los preparativos culinarios: una gran caldera al fuego, alimentado por medio de un fuelle, accionado por un personaje, mientras otro agita con un palo el guiso y un tercero prueba el vino, operación obligada en los banquetes de la nobleza, para verificar si estaba envenenado. Mientras tiene lugar el banquete, a cuya rica mesa están sentados tres personajes sentados comiendo las viandas, que les son servidas por un criado, se divierten con música, danzas y escenas de lucha. Una dama coronada suena un violín y un tocador de dulzaina y tamboril suena ambos instrumentos y a sus acordes varias jóvenes danzan. Dos

[59] Cfr. Contreras, Juan de, *El arte gótico en España*, Madrid, 1935, pp. 131-133.

[60] Para la lucha leonesa *vid.* García Blanco, Francisco Javier, *La lucha leonesa*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1977, donde advierte que la época dorada de la lucha leonesa se data en torno a los primeros años del siglo XX; Rodríguez Cascos, O. y Gallego, C. *¿Hay quién luche?*, León, 1985; *Viajes y viajeros por tierras de León (1494-1966)*, León, 1984, p. 357.

[61] Agradezco la opinión de Isabel Mateo.

personajes más sostienen una pelea, tal vez se trata de una lucha leonesa, iconografía presente también en Oviedo.

En el marco de las actividades nobiliarias en periodos de paz tiene especial importancia la caza. Esta adquirió enorme relevancia tanto en la sociedad cristiana como en la andalusí, distinguiéndose dos tipos de cetrería, la mayor o de altanería, de carácter aristocrático y principesco, y la menor, de bajo vuelo. Cada una de ellas conllevaba el uso de aves, del halcón, el jerifalte, el azor y gavilán, para la primera, y el águila y cernícalo, para la segunda[62]. A Fernando III el Santo se debe la introducción del halcón para la caza, viniendo a ocupar el lugar que hasta entonces era ocupado por el azor.

La **caza del jabalí** (2 B; 9 B), que en Oviedo se sustituye por la caza del león (P. 10: 1) una representación muy frecuente en la iconografía de la caza. Se figuran dos aspectos, la muerte del animal y la del hombre cazador. Un jabalí es acosado por dos perros, uno de los cuales le abre una profunda herida en el lomo. La escena sucede en un robledal, evocado por hermosa hojarasca. Un joven con carcaj a la espalda y armado con una lanza, conduce por el collar a un galgo. Otro vestido con cota corta y expresión de tremendo dramatismo, y puñal en la cintura, espera trágicamente la muerte frente a un jabalí, que le contempla amenazador bajo un roble con bellotas. También se representa un jabalí aislado (25 B). Formando parte de la escena de la caza del jabalí, se figuran **dos personajes batiéndose con espadas**, otra de las actividades nobiliarias (2 B). En otra escena (9 B) se figura un **hombre a caballo hundiendo una lanza sobre el lomo de un animal.**

Ciervo corriendo acosado por un galgo (8 A) es otra de las escenas propias de la caza. El galgo le alcanza y le propina una tremenda dentellada en el lomo; un cazador hace sonar su corneta para avisar de la captura de la presa. Es un tema que también se representa en el claustro ovetense. El capitel amplía esta temática con un **león y un perro mordiendo a otro ciervo** (8 B). Otra escena de cacería se figura en el capitel 10 B.

Dentro de los símbolos de la nobleza, la posesión de un caballo era considerada símbolo de dicho estamento[63], del cual son específicas determinadas ocupaciones. Varias representaciones de caballeros se diseminan por repisas y capiteles a lo largo del claustro, así **jinetes galopando** (15 B; 10 B), ocasionalmente aislados (7 A). En la primera escena forman una fila de varios caballeros, que se dirigen presurosos lanza en ristre hacia la derecha, algunos con la cabeza vuelta hacia atrás en ademán de luchar con el contrincante más cercano. Describe en diversos capiteles y repisas el desarrollo de las lides, que en el claustro de la catedral de Pamplona

[62] Juez Juarros, Francisco, «La cetrería en la iconografía andalusí», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 67-85.

[63] Riu, Manuel, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, cit. pp. 91-92.

se condensan en el capitel titulado «del torneo». El torneo estaba integrado por una serie de elementos esenciales: caballeros, damas y músicos, que conllevaban las ideas del combate, el amor y la victoria[64]. La victoria para el caballero es el amor de la dama. **Torneo de caballeros disputándose una dama** (3 A) (fig. 7) es el tema de otra hermosa escena caballeresca, que convive con otras donde también figuran damas. Resulta paralelo a la representación de la lid entre un caballero cristiano y otro nazarí, en la bóveda de la sala de los Reyes, de la Alhambra de Granada, con el lógico triunfo del musulmán: el mecenas era el sultán Muhamad V (1354-1359; 1362-1391)[65]. Dos caballeros jinetes sobre sendos corceles enjaezados se dirigen, provistos de yelmos, hacia el frente, donde se halla una dama sentada. La lid sucede en el campo evocado por hojas[66]. **Caballero montando sobre una montura a una dama (10 B)** y **guerrero a pie conduciendo a una dama sobre un potro** (21 B) son otras tantas figuraciones. También tiene lugar una movida **lucha entre un joven y un viejo armados con rodela** (6 B).

Las damas nobles se acompañan de servidores, como la que **camina sobre un corcel y dos servidores a pie** (29 A) (fig. 8). Ella dirige su mirada hacia el guerrero, lanza en ristre, que le sirve de escolta. Ante ella un escudero joven con bonete, cota corta. Reciben presentes, como el **camello conducido por dos moros o negros** (15 A) (fig. 9). Tal vez esta escena tenga relación con los **dos caballeros armados**, uno moro, tocado con turbante, y el otro cristiano, con casco cónico, galopan a gran velocidad sobre sus corceles (3 B). No falta la escena de la **dama postrada de hinojos ante un personaje de pie**, al que implora piedad (5 A). También se figura un jinete desnudo, sobre raudo corcel, cuyas riendas sujeta, y galopa velozmente, volviendo la vista atrás tratando de otear un invisible contendiente (7 A). Otro, ataviado según la moda de la época, tocado con casco, galopa sobre un corpulento caballo (9 A) (fig. 10).

Jinete desmontado por un león y dos guerreros (26 A). Se trata de una escena llena de movimiento y dramatismo: un jinete es derribado de su corcel por un león que le da una tremenda dentellada en la espalda, mientras dos guerreros, armados con escudos y lanzas, tratan de socorrerle.

En Oviedo el oso es el protagonista de la caza; paradigmática es la caza del animal por el rey Favila (P 10: 1). En el claustro se representa un personaje matando a dicho animal que ha devenido símbolo de Asturias.

[64] Martínez de Lagos, Eukene, «Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 197, Pamplona, 1992, pp. 517-560, sobre todo p. 532-547; Martínez Álava, C,. «Escultura», *La catedral de Pamplona*, cit. I, pp. 95-100.

[65] Fernández Puertas, Antonio, «El arte, *El reino nazarí de Granada (1232-1492). Sociedad, Vida y Cultura*», coord. Viguera, M.ª Jesús, *Historia de España* de Menéndez Pidal, dir. José M.ª Jover Zamora, t. VIII-IV, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 2000, pp. 191-284, sobre todo p. 251.

[66] Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, cit. p. 249.

Fábulas moralizantes

Tres personajes clásicos, Alejandro, Aristóteles y Virgilio, constituyen una referencia obligada en el mundo medieval, y en consecuencia se han hecho acreedores de una amplia literatura. Un clásico en su estudio es George Cary, *The Medieval Alexander*[67], imprescindible para el conocimiento de la transformación del héroe clásico en la Edad Media. Está dividido en seis grandes capítulos, el primero de los cuales relacionado con los moralistas, el siguiente con teólogos y místicos. El tercero trata del concepto de Alejandro en los libros de «exempla» y predicadores, el siguiente está relacionado con los escritores seglares, y en los dos siguientes analiza la figura del héroe en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia. En este último país, hace diez años Mariantonia Liborio ha realizado una concienzuda labor de recopilación bajo el título *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, acompañada de una lograda selección textual. Los títulos de las partes en que divide el volumen son muy explícitos: Los signos de un destino; Alejandro y el conocimiento; Alejandro y otros mundos; El aura y las sombras de Alejandro[68]. En España, ya en el siglo XIII, Alfonso X el Sabio plasma *La historia novelada de Alejandro Magno*[69]. Algunos textos han sido publicados, como el de un texto árabe occidental, estudiado por E. García Gómez[70]. Afortunadamente contamos con la edición del *Libro de Alexandre* a cargo de Jesús Cañas, que publicó una primera edición en 1988, siendo acreedor, hasta el momento actual, de tres más[71].

La incidencia de Alejandro en el arte medieval también ha sido muy amplia, si bien generalmente reducida a dos temas: la ascensión del héroe al cielo[72] y su relación con Aristóteles en el Lay de Aristóteles y Campaspa o Philis. En el tema de Virgilio, se enfatiza la sumisión del hombre por la mujer a través del protagonismo del cesto[73]. Así lo describe el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*:

[67] Cary, George, *The Medieval Alexander*, Cambridge, The University Press, 1956; *vid.* también Settis-Frugoni, Chiara, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo*, Florencia, 1978.

[68] Introducción de Peter Dronke, Veron, Mondadori, 1997.

[69] Edición de Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte, Madrid, 1982.

[70] García Gómez, Emilio, «*Un Texto Arabe Occidental de la Leyenda de Alejandro*», Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1929.

[71] Edición Cátedra, 4ª ed. 2003.

[72] Millet, Gabriel, «L'ascension d'Alexandre», *Syria*, 1923, pp. 85-133; Settis-Frugoni, Chiara, «Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem». *Origini, iconografía e fortuna di un tema*, Roma, 1973; Mateo Gómez, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española...*, cit. pp. 208-210. Francesca Español ha analizado el tema en la escultura románica española; *cfr.* Español Betrán, Francesca, «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los animales" en el románico español», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (C.E.H.A.). Sección 1ª Originalidad, Modelo y Copia en el Arte Medieval Hispánico*, Barcelona, 1984, pp. 49-64.

[73] Muy hermosa es la representación en el claustro de la catedral de Pamplona, Martínez Álava, Carlos, «Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de ahorros de Navarra, 1994, I, p. 280, fig. en p. 283.

«*Al sabidor Virgillio, como dize en el testo, / Engañólo la dueña, quando l'colgó en el çesto, / Coydando que l'sobía á su torre por esto*»[74]. Puesto que este tema no tiene referencia en ninguno de los conjuntos en análisis, no será analizado en el presente contexto.

Lay de Aristóteles y Campaspa (12 A) (fig. 11). Campaspa o Philis cabalgando sobre Aristóteles constituye, como se ha indicado, un tema frecuente en la Edad Media[75] tomado del *fabliau* francés *Lay d' Aristotes* escrito en lengua vulgar a finales del siglo XII por Henri d'Andely, canónigo de la catedral de Notre-Dame, de Rouen[76], y ya antes aparece en un *exemplum* de Jacques de Vitry[77]. Como es habitual en la Edad Media, las referencias al mundo y personajes clásicos se interpretan cristianizándolas, así la joven dama, cuyo nombre no se indica, pone su confianza en Dios para llevar a cabo su engaño al viejo filósofo: «Sé bien lo que pretendo, dice, con la ayuda de Dios», y sitúa la acción en la hora de nona, es decir entre las doce y tres de la tarde[78]. M. Durán, que ha analizado morosa-

[74] Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor. Aquí fabla del pecado de la luxuria,* verso 261; Mateo Gómez, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española...,* cit. pp. 222-223.

[75] Bronce en Gómez-Moreno Carmen, *Catálogo de colecciones privadas del Metropolitan Museum*; Capitel de Saint-Pierre de Caen, junto a Lanzarote del Lago atravesando el puente de la espada, recogido en J. Baltrusaitis, *Risvegli e prodigi, La metamorfosi del gótico* (1988), Milán, 1999, p. 208, donde cita a A. Gasté, *Un chapiteau de Saint-Pierre de Caen*, Caen, 1887.

[76] Está formado por algo más de 500 versos, que se aproxima por su tono y didáctica a la narrativa humorística, realista e irónica de los *fabliaux*, como bien advierte C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, 3ª ed., Madrid, Istmo, 1990, p. 118. Durán, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», *Arte Español*, 4º trim., (1927), pp. 294-297, donde hace referencia al mismo tema en León. Ross, D.J.A., «Alexander Iconography in Spain», *Scriptorium*, 21, 1967, pp. 83-86.

Figura también en otros contextos, como en manuscritos, así la miniatura del *Breviario* de Margarita de Bar (siglo XIV), reproducida en L.M.C. Randall, *Images in the margins of gothic manuscripts***,** Berkeley-Los Ángeles, 1966, grabados, en Hollstein, *German, engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, Amsterdam, s.a.; Id. *Dutch and Flemsh Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700***,** Amsterdam, 1949, y *Meister der Graphic*, Leipzig, s.a. También el arte funerario se hace eco del tema, así el sepulcro del Dr. Grado en la catedral de Zamora, Brío Mateos, A. M. del y Brío Carretero, C. del *El canónigo doctor Juan de Grado. Biografía de un clérigo* medieval, Madrid, 1987; Yarza, Joaquín, «La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», *Stvdia Zamorensia (Anejos 1). Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1988, pp. 117-152, sobre todo, pp. 134-135, fig. 18. Más recientemente Tejedor Micó, G. T., «Escultura funeraria. El sepulcro del doctor Grado en la catedral de Zamora», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LIII, (1993), pp. 29-70. Riquer, Martín de y Valverde José M.ª (*Historia de la Literatura universal*, Barcelona, 1985, vol. 3, pp. 342-345) recogen la escena en una miniatura de la edición francesa del *Tesoretto*, de Bruneto Latini (Biblioteca Inguimbertina, Carpentras, Francia). Aristóteles ha sido una figura fundamental en la Edad Media y de su influencia se han ocupado diversos investigadores, entre otros Meyer, P. (*Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Âge*, París, 1886, 2 vols) y los ya citado G. Cary, Mariantonia Liborio y J. Cañas, entre otros .

[77] Cfr. Adhémar, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français,* Londres, 1937. Apéndice. Agradezco la información a mi buen amigo Serafín Moralejo.

[78] *Jean Renart. El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La castellana de Vergi*, introducción, traducción y notas por Carmona, F., Textos Medievales, Barcelona, s.a., pp. 78-109, sobre todo p. 91.

mente el tema en el claustro de la catedral de Oviedo, deudor del de León[79], ve su origen en una antigua fábula de la India europea, una de cuyas versiones figura en el *Pantchatantra*, colección de fábulas indias que en tiempo de Alejandro llegaron a Atenas y Roma[80]. Advierte además de la existencia de una versión árabe, titulada *El Visir ensillado y embridado*, y otra alemana llamada *Aristóteles y Fillis*[81]. En cuanto a su finalidad, Carlos García Gual aboga por inscribirlo en las disputas clericales en torno a si el amor puede más que la sabiduría, a tenor de cuya representación, se evidencia como triunfador el primero.

El emperador Alejandro y su maestro Aristóteles, hallándose en las campañas de Oriente, conoció a la cortesana Campaspa, o Philis, de la que se enamoró locamente, poniendo en peligro la buena marcha de la contienda. Percatado Aristóteles, amonesta a su discípulo y le previene contra los peligros de esta clase de deleites, persuadiéndole a romper sus relaciones con Campaspa. Este, despechada, decidió seducir al filósofo en presencia del discípulo, consiguiéndolo una mañana, y expresándole Aristóteles estar dispuesto a hacer lo que le fuera exigido*, ella le pidió que se dejara ensillar como un caballo y la paseara sobre sus espaldas*. Alejandro reprochó a su maestro y éste, avergonzado por su pecado, le respondió: «Desconfiad del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe». También se ha situado el episodio, no en Oriente, sino en Grecia, a donde llega a través de los árabes, de donde nace la denominación de Philis[82]. El autor del *Libro de Buen Amor* pone en boca del filósofo que una de las dos cosas por las que trabaja el mundo es *Por aver juntamiento con fenbra plazentera*[83]. A ello hay que añadir la referencia a la astucia de las mujeres, que ejercen su tiranía hasta sobre el viejo y sabio filósofo griego. Una nota de humor rodea la narración, si se considera que ha sido compuesto precisamente cuando el aristotelismo se hallaba en pleno vigor. Resulta por ello cómico que el maestro de filósofos sea colocado como víctima ingenua del amor por medio de una broma en buen estilo literario.

[79] Caso Fernández, Francisco de, «El problema del origen del gótico en Asturias», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos,* 104 (1981), pp. 731-750, sobre todo p. 750.

[80] Otros, según advierte el mismo autor, creen que la tradición oral o verbal procede de Kachemira o del Nepal.

[81] Durán, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», *Arte Español*, 4º trim. (1927), pp. 294-297, sobre todo Carlos García Gual no está de acuerdo en cuanto al origen oriental.

[82] García Gómez, Emilio, «*Un Texto Arabe Occidental de la Leyenda de Alejandro*», Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1929.

[83] Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (Madrid, 1970), recogido por Mateo, Isabel, *Temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas*, cit. p. 222. También Alfonso Martínez de Toledo se hace eco de los se hace eco de los perniciosos efectos del amor en *Arcipreste de Talavera El Corbacho* (Madrid, 1970), cap. XVII, p. 76, «*Cómo los letrados pierden el saber por amor*».

Otro aspecto a considerar es el moralizante, cuya cabida en este ámbito catedralicio está sobradamente justificada, como observa F. Caso Fernández, y en este caso concreto formando conjunto con el pecado de Adán y Eva. Este autor y Pedro Paniagua entienden en paralelo ambas representaciones, en las que la mujer ejerce un influjo negativo sobre el varón; la misoginia es un elemento típico del estamento eclesial[84]. Uno y otro tema en relación son una crítica a la astucia femenina. La Edad Media utiliza muy frecuentemente el mundo clásico con finalidad aleccionadora y este aspecto es el que da sentido a la fábula: «*Desconfiad del amor,* dice el maestro, reconocido su pecado, *que, si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a qué extremos no puede conducir a un joven príncipe*». El objeto de ella era proporcionar mayor eficacia moral, presentando ejemplos apropiados para ilustrar los sermonarios de la época. A todo ello se impone una aguda intención satírica, en la que se inscribe también el otro gran sabio de la antigüedad romana, Virgilio. De él se mofa cierta dama romana, dejándolo suspendido en un cesto a media altura para llegar a lo alto de una torre donde ella habitaba y con la que tenía una cita amorosa. Ambos sabios protagonizan ridículas hazañas, achacables al origen popular de los «*fabliaux*», pues la característica de tales leyendas era ridiculizar aquello más merecedor de respeto.

El *lay de Aristóteles,* además de las repisas de los claustros de las catedrales de León, Pamplona[85] y Oviedo (P 9, 6) (fig. 12), ha sido representado en el capitel derecho de la portada de acceso a la Cámara Santa de la catedral ovetense, del siglo XV. No resulta fácil la identificación, pues se ha perdido gran parte del capitel (figs. 13-14)[86]. El tema es asimismo abundante en otros contextos europeos. El autor antes citado, menciona siete representaciones, que datan de los siglos XIII y XIV, dos en la fachada de la catedral de Lyon, otra en el pórtico de la Calenda en la catedral de Rouen, las que figuran en una talla de Lausana, en una columna del claustro de Codouim y la arqueta de marfil de la antigua colección Spitzer, de París, y la ya tardía del siglo XVI en una misericordia de la sillería de Hoogstraeten[87], incluida por L. Maeterlinck, en su clásico libro *Le genre satyrique fantastique et licencieux dans la scupture flamande*

[84] Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. p. 211.

[85] Fernández-Ladreda, Clara, «El claustro», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, I, p. 149; Martínez, Álava, Carlos, «Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, I, p 280.

[86] Agradezco la información a Pedro Paniagua Félix, cuando íbamos de paso, a visitar el claustro el 21 de junio de 2007.

[87] Durán, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», cit., pp. 294-297.

et wallone[88]. A este elenco añade I. Mateo Gómez (*Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro)*[89] las misericordias de las sillerías de Toledo, Plasencia, Sevilla y Zamora[90].

Apólogo de la leyenda de Barlaam y Josafat (30 B). La historia de Barlaam y Josafat constituye el texto más traducido y difundido de la Edad Media en toda Europa, del Cáucaso a los Países nórdicos y la península ibérica. Evidentemente no es éste el momento de tratar el contexto literario y filológico, pues ya ha sido analizado muy sabiamente por reconocidos expertos. Lo que aquí interesa es lo no tratado por la filología: la incidencia de la leyenda en la iconografía. Así pues, solamente se incluirán algunos conceptos relativos a los caracteres generales de la obra.

La Historia de Barlaam y Josafat es un relato hagiográfico conformado con elementos argumentales de diversa procedencia. Su composición permite hablar de «mosaico literario», como otras obras medievales. Es sabido que viajó como un *libellus*, cuya difusión no decreció incluso después de que se resumiera para ser incluido en los *corpora* de textos que recogían vidas de santos, como el elaborado por Jacques de Vorágine hacia 1264, la conocida *Leyenda Dorada*. Los numerosos manuscritos conservados de las versiones griega (ca. 150) y latina (62), a pesar de la extraordinaria extensión del relato permiten hablar de «best seller» de la literatura medieval, en opinión de Óscar de la Cruz. El argumento es de carácter edificante, objetivo fundamental de las narraciones hagiográficas medievales.

Tal composición dio como resultado un argumento muy popular: cuando nace Josafat, el hijo del impío Avenir, rey de la India, un astrólogo predestina que el príncipe no seguirá los pasos de su padre, sino que se hará cristiano. Con el fin de evitar el contacto del niño con el mundo, el rey lo aísla encerrándolo en un lujoso palacio y colmándolo de placeres y goces. Sin embargo, pasando el tiempo el príncipe cae en una profunda melancolía a causa de la curiosidad que siente por conocer la realidad de fuera de palacio. El rey le concede unas breves salidas, pero organiza unos desfiles con las calles engalanadas y en fiesta, para que su hijo no perciba la miseria ni la

[88] París, 1910.

[89] Madrid, C.S.I.C., 1979, p. 221.

[90] El tema tiene también su expresión en el arte mueble, sintetizándose en la escena indicada, la más frecuente, aunque ocasionalmente desarrolla un sentido narrativo. Tal es el caso de la arqueta que perteneciera a la col. Spitzer. A la izquierda se figura al filósofo impartiendo una lección al regio discípulo, ambos sentados, y a la derecha Aristóteles cabalgado por la cortesana, mientras son contemplados por Alejandro, que se asoma desde su palacio. Es el sistema desarrollado en este tipo de objetos con leyendas adoptadas de la antigüedad, como el ciclo de Jasón y Medea o la Juventud de Paris, o medievales, como Helyas y Mattabruna, en los cofres de bodas del taller de los Embriachi.

fealdad del mundo. Durante estos engañosos paseos, Josafat no puede evitar descubrir a un ciego, a un anciano y a un leproso, quienes le hacen reflexionar sobre el engaño en el que transcurría su vida. Mientras Josafat vive con la duda sobre lo descubierto, Barlaam, un anciano anacoreta, consigue entrar en el aposento de Josafat disfrazado del comerciante que pretende ofrecer una piedra preciosa al príncipe. Al revelarse que la piedra preciosa es el cristianismo mismo, Barlaam instruye ampliamente a Josafat en la doctrina cristiana, en el núcleo de la novela.

Ya catequizado Josafat, Barlaam se retira al desierto. En este punto, el rey es informado de las misteriosas visitas del anciano, y temeroso todavía por el presagio del astrólogo, pretende hacerle volver al paganismo que ostenta su padre. Varios ministros del rey, Zardán, Arachis y Teodás intentan por diferentes artimañas extraer la fe del príncipe, pero fracasan sucesivamente en sus intentos. El rey entonces, resignado al gran poder de persuasión de su hijo, admite dividir el reino en dos partes y permitir a Josafat que gobierne la otra mitad. La excelencia de su gobierno atrae a la mayor parte de los súbditos, con lo que al rey Avenir no le queda otra alternativa que sucumbir ante la fe que le impone su hijo. Convertido Avenir y tras su muerte, Josafat ahora rey de todo el lugar, decide cumplir su anhelo: renunciar al mundo y andar en busca de su maestro Barlaam, al que encuentra tras un cierto tiempo en el desierto y con el que convive hasta su muerte. Josafat, ahora en solitario, cumple su vida de anacoreta hasta el fin de sus días.

Las investigaciones que estudian los orígenes del Barlaam tienen en común el considerar que la leyenda de Buda fue cristianizándose al transmitirse a Occidente. La leyenda védica sobre Buda se mezcló con otros elementos literarios que propiciaron la propagación de la doctrina cristiana. Menéndez y Pelayo, que acepta la opinión de Ernst Kuhn, resume la transmisión de los orígenes en los siguientes términos:

> Kuhn supone para el Barlaam una serie de etapas semejante a la que recorrieron los demás libros sánscritos. Un persa del siglo VI, convertido al budismo, tradujo al pehlevi el libro de Judasaf (Budhisattva). Un cristiano, de los muchos que había en la parte del imperio de los Sassanidas confinante con la India, es decir, en el Afganistán actual, hizo el arreglo conocido con el nombre de Libro de Judasaf y Balahur. Del persa pasó al siríaco, haciendo el nuevo traductor grandes modificaciones, sobre todo en la segunda parte, que es enteramente nueva y apartada de las fuentes búdicas. De esta redacción siríaca proceden, pero con independencia, una versión georgiana, que todavía existe, y la griega atribuida por tanto tiempo a San Juan Damasceno [s. VII-VIII], en la cual se acentuó grandemente el carácter teológico y polémico de la obra. Este proceso, hipotético en parte, tiene, sin embargo, firme apoyo en la existencia actual de dos versiones del Barlaam independientes de la griega: la versión árabe, hecha probablemente

del persa, y la ya citada redacción georgiana, que representa a los ojos de Kuhn un texto intermedio entre la primera forma pehlevi árabe y la novela griega[91].

A la narración de la vida de Buda [Bushisattva evoluciona de una lengua a otra hasta llegar a Josafat], se añaden sucesivos elementos a modo de *exempla*, que también se utilizaron en otros cuentos, como en el *Calila e Dimna*[92], discursos teológicos [la doctrina impartida por Barlaam a Josafat y la *Apología de Arístides*[93]], paráfrasis del Credo de Nicea[94], lugares comunes conocidos por los *Acta Martyrum* y parábolas didáctico-morales junto a citas procedentes de la Biblia como argumento de autoridad. Este relato, considerado hoy como anónimo, ha servido de base para otras obras medievales ampliamente difundidas como la *Leyenda Áurea*, de Jacques de Vorágine (ca. 1264), el *Speculum Maius* de Vicente de Beauvais (ca. 1200-1264) en el libro XV del *Speculum Historiale*, con el título preciso de *Historia de Barlaam y Josafat*[95], el *Libro de los Estados* de Don Juan Manuel[96], entre otros, además de su influencia en Ramón Llull y Lope de Vega[97], autor de la obra del mismo título[98].

El arte ha sido mucho más renuente que la literatura en el tratamiento de la leyenda. La bibliografía tampoco es especialmente abundante[99].

---

[91] Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly-Baillère, 1925, t. I, pp. 56-57. Cruz Palma, Óscar de la, *Barlaam et Iosaphat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, Madrid/Barcelona, C.S.I.C./Universitat Autónoma de Barcelona, Nueva Roma, 12, 2001, p. 26, Bádenas, Pedro (1993) ha revisado y documentado con más precisión este planteamiento. *Vid.* también Cosquin, E., «La vie des Saints Barlaam et Josaphat et la légende de Boudha. Une attque contre la catholicisme. Quelle est exactement l'autenticitá du Martyrologe romain», *Feulleton Journal: Le Français*, 1-12, 1883; íd., «La vie des Saints Barlaam et Josaphat et la légende de Buda», *Contes Populaires de Lorraine*, t. I, París, 1886, pp. 47-56.

[92] Blecua, Juan Manuel y Lacarra, M.ª Jesús (eds.), *Calila e Dimna*, Madrid, 1894.

[93] Hennecke, E., *Die Apologie des Arístides. recensión und Rokonstruktion des Textes*, Lepzig, 1893; Vona, C., *L'Apologia di Aristide*, Roma, 1950.

[94] En la lectura de la versión vulgata latina (traducción castellana de Juan de Arce Solorceno) he contabilizado ocho veces el Credo: 52, 63, 78, 162, 168, 253, 290, 318.

[95] Óscar de la Cruz consigna la referencia relativa a la investigación del CNRS sobre la revisión de la obra de Beauvais, cfr. *op. cit.* pp. 37-38, nota 73.

[96] Funes, L. Ramón, «La leyenda de Barlaam y Josafat en el *Libro de los Estados*», *Letras*, 15-16, 1986, pp. 84-91; Macpherson, I.R. y Tate, R.B., *El Libro de los Estados*, Madrid, 1991.

[97] Cruz, Óscar de la, «El *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 73-82.

[98] Cruz Palma, Óscar de la, *Barlaam et Iosaphat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, cit., pp 19-20.

[99] Jullian, R., «Un nouveau monument sculpté de la Légende de St. Barlaam», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 48, 1931, p. 170; Nersessian, S. der, *L'illustrarion du roman de Barlaam et Joasaph*, 2 vols, París, 1937; Ott, N.H., «Anmerkungen zur BarlaamIkonographie. Rudolfs von Ems Barlaam und Josaphat in Malibu und die Bildtradition des Barlaam-Stoffs», *Die Begegnung des Westens mit dem Ostens. Kongrebakten des 4. Symposions des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlab des 1000*, O. Engels-P. Schreiner ed., Thorbecke, 1993, pp. 365-385.

Llamo la atención sobre una circunstancia que estimo de interés en el presente contexto y que puede entenderse en el marco de la difusión de la leyenda en León. El denominado manuscrito P corresponde al ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, *Libro de la vida de Barlán e del rrey Josapha de India*, misceláneo titulado Leyes de Palencia de 309 folios, formado por ocho tratados, cuyo copista fue Petrus Ortiz: «Escriptus fuit anno Domini MCCCCLXX. Petrus Ortiz. Los fols. 94v-213r contienen la Vida de Berlán e del infante Josapha». Menciono estos extremos porque Petrus Ortiz está registrado en el archivo de la catedral de León en 1469, según información de Moldenhauer[100]. Ello significa que era conocido en dicha ciudad tal vez desde antes, ya que aparece representado en el claustro.

El episodio representado en el claustro de la catedral de León es el del Unicornio y los peligros del mundo, en una figuración muy escueta. El apólogo, contado por Barlaam a Josafat, refiere que un hombre, huyendo de un unicornio enfurecido, fue a caer en un barranco, y mientras se despeñaba, consiguió sujetarse a un arbusto, creyéndose así salvado. Pero observa con terror que dos ratas están royendo el tronco a punto a caer. Mira al fondo y ve un dragón que exhalaba fuego por la boca amenazadora, además de cuatro cabezas de serpientes que asoman de la roca. Pero al alzar la mirada vio un poco de miel, que destilaba de las ramas del árbol, y olvidándose de los peligros, satisface su deseo. He aquí el texto del capítulo XII, correspondiente a la traducción de Juan de Arce Solorceno (1608) precedido de una larga disertación a propósito de la conducta que debe de guardar el cristiano, con multitud de citas evangélicas, insistiendo en la imposibilidad de servir a Dios y las riquezas:

> Assí que los que sirven a tan cruel y mal señor y se apartan con dañado intento del benigno y bueno se enredan en los negocios de acá sin tener memoria alguna de los venideros, deseando incessiblemente los deleites corporales, desando a sus almas padecer de hambre, juzgo que son semejantes a un hombre que huye de un unicornio furioso, que no pudiendo sufrir el ruydo de su voz y sus terribles bramidos, huía fuertemente por no ser despedaçado dél; y con la velocidad de la corrida, cayó en una espantosa profundidad, y cayendo, abiertas las manos, asiose de un arbolillo y túvose fuertemente, estribando los pies en una coluna que allí halló. Y pareciéndole que ya estava libre y con seguridad, vio dos ratones, uno blanco y otro negro, que sin cessar roían la raíz del arbolillo en que estava asido y faltava poco para acabar de cortarla. Considerando también aquella profundidad del pozo, vio un dragón de terrible aspecto, echando fuego y mirando con espantosos ojos que, abierta la boca, mostrava desear tragarle. Y la coluna sobre que afirmava los pies vio que eran quatro cabeças de áspides que

[100] Moldenhauer, G., *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel*, Halle, 1929, nota pp.13-14, cfr. Cruz Palma, *op. cit.* p. 41, nota 85.

> salían de la pared. Y levantando los ojos arriba, vio distilarse miel poquito a poco de las ramas de aquel arbolillo. Y sin considerar los males que le rodeavan, arriba el unicornio que furiosamente le buscava para matarle, abaxo aquel cruel dragón le procurava tragar, el arbolillo en que estava asido presto avía de caerse, y la coluna en que estribava los pies era resbaladiza y no segura, olvidado, pues, de todo esto, se puso a gustar de aquella poca dulçura de la miel.

A continuación da la explicación en los siguientes términos:

> Esta semejança de los que se dexaron engañar de las cosas del presente siglo, cuya exposición es ésta: el unicornio significa la muerte, que siempre persigue y procura coger el género humano. La tenebrosa profundidad es este mundo lleno de males y mortíferos lazos. El árbol que era roýdo de los dos ratones sin cessar, en el cual nos assinos, es la medida de la vida de cada uno de nosotros que se consume y disminuye por las horas del día y noche y llega poco a poso a cortarse. Los cuatro áspides significan esta constitución del cuerpo humano de los quatro frágiles y instables elementos, los quales desordenados y perturbados, se deshaze este compuesto. Y con éstos, aquel fogoso y cruel dragón figura el temoroso infierno, que desea tragar a los que anteponen los deleites presentes a los bienes venideros. Y la gota de miel que del árbol se distilava, significa la dulçura de los deleites del mundo, por los quales aquel cruel engañador no dexa a los que son sus amigos ver su propia salud[101].

Se trata de la alegoría del mundo y el goce de los bienes presentes olvidando la propia salvación[102]. Esta narración, presente también el *Calila e Dimna*[103] y en *Lucidario* de Sancho IV[104], tuvo amplia difusión en Occidente.

La leyenda de Barlaam y Josafat no figura en el claustro de la catedral de Oviedo, lo que demuestra la intrusión de otras fuentes para las representacio-

[101] Cruz Palma, Óscar de la, *Barlaam et Iosaphat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, Madrid/Barcelona, C.S.I.C./Universitat Autónoma de Barcelona, Nueva Roma, 12, 2001, cap. XII, pp. 235-247, sobre todo pp. 247-249, texto que contiene muchas variantes con respecto a la versión de la Biblioteca Nacional de Nápoles, *vid.* Martínez Gázquez, José, *Hystoria Barlae et Iosaphat (Bibl. Nacional de Nápoles VIII.B.10). Estudio y edición*, Madrid, C.S.I.C., Nueva Roma, 5, 1997, pp. 57-62, sobre todo pp. 61-62.

[102] *Barlaam y Josafat*, ed. crítica de Séller, J. E. y Linker, R. W. introducción de Impey O. T. y Séller, J., Madrid, 1979; *Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*, edición a cargo de Bádenas, Pedro, Madrid, 1993, pp. 93-95. La leyenda fue popularizada en Occidente por Vorágine, Jacques de, en la *Leyenda Dorada*, donde califica de santos a ambos personajes. *Vid.* también J. Sonet, *Le roman de Barlaam et Josaphat,* Namour-París, 1949-1952, 3 vols.; Deyermond, A.D., *Historia de la literatura española. 1. La Edad Media*, 15ª ed., Barcelona, 1992, p. 181.

[103] *Calila e Dimna*, edición, introducción y notas de Cacho Blecua, Juan Manuel y Lacarra Ducay, M.ª Jesús, Madrid, 1993, pp. 120-121.

[104] F. Magán, El *exiemplo* del unicornio en el *Lucidario* de Sancho IV, *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá, 1996, pp. 453-466, información que agradezco a M.ª Jesús Lacarra.

nes iconográficas. Paralelamente, el *Roman de Renard*, uno de cuyos episodios está figurado en Oviedo no ha tenido referencia iconográfica en el claustro de la *Pulchra Leonina*, pero sí en las sillería del coro [episodio del zorro predicando a las gallinas][105]. El zorro Renard y el lobo Isengrin aparecen en la iconografía del período medieval e incluso en momentos anteriores ya conocidos de la cultura grecorromana clásica. Pero a medida que nos acercamos al periodo bajo-medieval, el tema sufre transformaciones cada vez más críticas que se separan del Isengrinus de Pedro Nivardus (Hacia 1150) y del Roman de Renard de Pierre de Saint Cloud, el nombrado Perrot (1176). Existen aproximadamente treinta ramas o relatos menores en los que está basado el *Roman de Renard*, entre los que señalan sus orígenes en las fábulas llamadas *Romulus-Corpus*, la epopeya animal de los siglos X-XI *Ecbasis captivi*, el episodio *Gallus et Vulpes*, además de las fábulas de Esopo, pero es al culto artista Pierre de Saint Cloud a quien corresponde la creación del primer texto. El *Roman* deriva de la épica francesa, y contiene un fondo satírico o burlesco, en el que la lucha entre la burguesía y el feudalismo, y la crítica clerical, hallan su expresión literaria más lograda. Saint Cloud convierte al zorro en símbolo de vileza. Creador de la rama II y V, a, recoge en seis episodios las andanzas de Renard en relación con el gallo Cantaclaro, el abejaruco, el gato Tibert y el cuervo Tiecelin. Los dos últimos episodios enfrentan al zorro y al lobo, primero a causa del engaño y adulterio de la loba Hersent y luego en la acusación ante la corte del rey, el león Noble. La crítica remite directamente a la corte artúrica. A partir de este relato, surgieron numerosos libretos que enriquecieron la iconografía del zorro. Una versión se debe a un autor anónimo que utilizó la rama I, y que da comienzo a partir del pleito de Renard. Admirador de Perrot, el autor es el creador del *Li Plaid*; presenta las quejas del gallo Cantaclaro, acompañado de las gallinas Pinta, Negra, Blanca y Rojilla, llevando a su compañera Copea muerta por Renard y pidiendo justicia al rey. Tras los funerales, cargados de crítica y burla de los milagros, el rey enviará sucesivamente a sus tres mensajeros: el oso Bruno, el gato Tibert y el hurón Grimberto en busca del zorro. Ante su condenación, se declara peregrino a Tierra Santa, solicitando el hábito de cruzado. El rey le perdonará de las acusaciones y se lo concederá, lo cual servirá para que Renard se burle de la corte, golpeando con el báculo a la liebre y huyendo a refugiarse en su castillo de Maupertuis.

La versión de Felipe de Novara, del siglo XIII, se carga de matices políticos, relativos a las guerras entre Federico II y Jean d'Ibelin, personificados en Renard e Isengrin. En el *Renard empereur* (*Couronnement de Renard*, 1263-1270) se ve a Juan sin Tierra, el usurpador del trono de Inglaterra con la difusión del rumor de la muerte de Ricardo Corazón de León. El protagonista suce-

[105] Mateo, Isabel, *Temas profanos en la escultura gótica española*, p. 205.

de en el poder a Noble el león, dando comienzo el reinado de la injusticia y la envidia. En Francia, las versiones de Renard a partir de 1250 se cargan de alegorías y sátiras moralizadoras[106]. Los animales fustigan la hipocresía y el engaño de los hombres y de las Órdenes Mendicantes, en cruda y descarnada crítica, como en el caso de Rutebeuf, entre 1260-1270. La influencia del poema fue tan formidable que se difundió por otras literaturas europeas. El alsaciano Heinrich der Glîchezâre escribe el *Reinhart Fuchs*. Fruto de dicha influencia son el *Renaert de Vos* (s. XIII), flamenco, obra cumbre de la literatura medieval que se extendió al centro y oeste de Europa. De comienzos del mismo siglo es el poema *Reinardo e Lesengrino*, en Italia, y en Inglaterra, a mediados del mismo, *Of the Vos of the Wolf*. Las últimas narraciones sobre Renard se inscriben en el siglo XIV: una escrita por un mercader que había sido clérigo, hace una dura crítica política y religiosa de la sociedad de la época; otra fue escrita hacia mediados, titulada *Reinaerts Historiae*. A fines del siglo XV (1480-1490) se versifica el poema de Renard por Henri d'Alcmaer, preceptor del duque de Lorena, con finalidad moral para la educación de su discípulo[107].

En España no se hizo ninguna versión del Renard; tan sólo se conoce una obra escrita en estilo similar entre los años 1400 y 1420, bajo el título *Libro de los gatos* o de los *Cuentos*, sátira en la que se fustiga a los nobles que oprimen a sus vasallos, a los alcaldes y merinos corruptos y venales, y sobre todo a los clérigos. Las fuentes son casi las mismas que las del *Roman de Renard*: las fábulas de Esopo, el poema de Calila e Dimna y otros. La villanía del zorro, sin embargo, se refleja en el siglo XIV en obras como *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel[108], y el *Libro de Buen Amor*, del arcipreste de Hita[109], inspirados tal vez en alguna fábula clásica. A pesar de no difundirse el *Roman* en el marco de la literatura hispana, sí incidió en la iconografía, como en otros países, como Inglaterra, Francia, Alemania y Países Bajos. Según I. Mateo, de estos dos últimos países reseñados debió de penetrar en nuestro país a fines del siglo XV, por vía de artistas contratados durante los reinados de Juan II y Reyes Católicos. Esta opinión se ve des-

[106] Meon, M.D.M., *Le Roman du Renard (d'après les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIIIe, XIVe et XVe siècles)*, París, 1826.

[107] Mateo Gómez, Isabel, «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, 180, Madrid, 1972, pp. 387-399, sobre todo pp. 387-392; íd. *Temas profanos en la escultura gótica española*..., cit. pp. 203-208; Lavado Paradinas, Pedro, «Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el ‹Roman de Renard› y el ‹Libro de los gatos› en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, Madrid, 1979, pp. 551-566; Mateo Gómez, Isabel, «El artesonado del claustro del Monasterio de Silos», *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001), Sección de Historia del Arte,* Burgos, 8-11 de octubre 2001, Burgos/Silos, Universidad de Burgos –Abadía de Silos, 2003, pp. 255-296.

[108] Enxiemplo XXXII: De lo que aconteció al gallo con el raposo.

[109] Enxiemplo de la raposa que come las gallinas de la aldea.

bancada, ya que el capitel del claustro de la catedral de Oviedo es un siglo anterior[110] y también el alfarje del claustro del monasterio de Silos.

Varios son los episodios del *Roman de Renard* que cristalizan en imagen, uno de los cuales difundido en sillerías de coro es el de Renard y el gallo Chantecler –Toledo, Zamora–. Otro, y sin duda el más prodigado en la Edad Media es el zorro predicando a las gallinas, que figura en misericordias de las sillerías de Toledo, Plasencia, León y Zamora. Se trata de una sátira contra los sermones hipócritas de los malos clérigos medievales basada en uno de los pasajes del engañoso y astuto Renard, que generó muchas digresiones moralizadoras y satíricas. El *Zorro trovador* es otro de los episodios. Asustado por el odio de los demás animales hacia sus fechorías, se disfraza cambiándose el color de la piel y hacerse músico, aprendiendo a sonar un instrumento, para lo que utiliza un cierto tiempo. Su esposa Hermelin, creyéndolo muerto, decide casarse con su primo Poincet. Renard, que no es reconocido, es invitado a tocar y cantar en la boda. Este es el pasaje *De cómo Renard va ante el rey en hábito de hermano menor* –Zamora–[111].

En el claustro de la catedral de Oviedo se escenifica la muerte y funerales de Renard. Cansadas las gallinas de llevar siempre la peor parte en los engaños del zorro, deciden encararse con él, logrando su ejecución en el patíbulo. Con el ajusticiado de cuerpo presente, las aves celebran piadosamente las exequias fúnebres, incluidos los responsos. En aras de la brevedad, se omite un detalle esencial del relato, cual es la irrupción de su congénere vengador, figura de obligada presencia. Para la comprensión y reflexión moral de la fábula, el relato resulta aleccionador y perfectamente comprensible[112].

La concisión iconográfica del episodio ovetense contrasta con la riqueza narrativa conferida al tema en el alfarje del claustro del monasterio de Silos[113]. Fray Justo Pérez de Urbel, que creo ha datado con mayor precisión la fecha de

[110] Durán, M., «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo, II. Lay de Aristóteles», *Arte Español*, 4º trim., (1927), pp. 294-297.

[111] Mateo Gómez, Isabel, «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, pp. 389-392.

[112] Uría Riu, Juan, «Ajusticiamiento y funerales del zorro. Relieves de un capitel gótico de la catedral de Oviedo», *Asturias Semanal*, Oviedo, 9-VIII.1969, pp. 13-16; Caso Fernández, Francisco y Paniagua Félix, Pedro, «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, cit. pp. 210-211.

[113] Pérez de Urbel, Fray Justo, (O.S.B.), *El claustro de Silos* (1930), Burgos, 3ª edición notablemente corregida y ampliada, Inst. Fernán González, 1975, pp. 191-200; Lavado Paradinas, Pedro, «Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el ‹Roman de Renard› y el ‹Libro de los gatos› en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, Madrid, 1979, pp. 551-566; Mateo Gómez, Isabel, «El artesonado del claustro del Monasterio de Silos», *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001), Sección de Historia del Arte,* cit., pp. 255-296.

ejecución del mismo, en 1388 –coincidiendo con la visita de don Pedro de Luna–, tras el incendio sufrido por la abadía, ha dado a conocer las fuentes literarias, *Roman de Renard* y *Libro de los gatos*, para las satíricas representaciones, protagonizadas por animales. Se figuran cuatro episodios. 1. Un lobo negro lucha contra un asno de color ceniciento. 2. A su izquierda, dos pequeños lobeznos llevan a enterrar al pobre asno, muerto en la refriega, cuidadosamente colocado sobre una camilla con las patas delanteras recogidas. 3. Más a la izquierda, da comienzo una procesión que abre el lobo negro con una cruz alzada, tras del que camina también a dos patas un macho cabrío con un acetre en una de las patas delanteras y el hisopo en la otra. 4. Parodia de la misa de difuntos oficiada por el lobo, al que acompaña un ratón con una vela haciendo las veces de monaguillo. El lobo está de pie y con las patas delanteras se lleva la hostia a la boca, mientras delante de él se ve el altar con un mantel rojizo claro y el cáliz cubierto con la palia. Repite la desaparecida representación en relieve en el primer triforio del lado sur del crucero de la catedral de Estrasburgo. También el mundo de la ilustración se hace eco de la fábula, lo cual avala su popularidad en Europa y su carácter moralizante

Las diversas escenas analizadas así como multitud de episodios bíblicos diseminados por repisas y capiteles de ambos claustros suceden en el mundo donde conviven con la naturaleza, poblada de animales y plantas. Los diversos árboles y plantas no son elementos meramente decorativos; constituyen por el contrario, la realidad de la naturaleza sustentante de lo que acontece en el mundo. Títulos como *Jardins et vergers en Europe occidentale*[114], *Arabesques et jardins de paradis* en el marco del mundo islámico[115], de acuerdo con el título de una bellísima exposición celebrada en el Museo del Louvre, y tantos otros, explican el significado de estos conceptos. La clasificación que he establecido corresponde a estas ideas. En León es poco variada la temática y muy reiterativa: *Crochets* (9 B; 11 B; 17 B; 22 B). Hojas de roble a modo de *crochets* (10 B; 16 B; 19 B; 24 B). Hojas de roble (7 B; 10 B; 11 B; 16 B). Hojas treboladas (9 B). Hojas de aro (8 B). Hojas de vid con racimos picoteadas por pajarillos (20 B). El claustro ovetense muestra una menor variedad y ocasionalmente la flora es bastante generalizada (P 5: 1, 3; P 13: 1), arbolillos (P 19: 1, 8). En ocasiones aparecen figuraciones de: piñas (P 14: 1); palmeta (P 17: 3); cogollos o florones de separación (P 11: 3, 5).

La fauna está sujeta a similares conceptos en cuanto a la tierra como habitáculo de los animales de diverso carácter, unos como protectores, otros como

[114] *Jardins et vergers en Europe occidentale (VIIIe-XVIIIe siècles), Flaran 9*, 1987, Auch, 1989.

[115] *Arabesques et jardins de paradis. Collections françaises d'art islamique,* exposición Museo del Louvre, Ministère de la Culture, 1990.

enemigos del hombre. Unos son reales y otros fantásticos. Por ello he establecido una división en dos subgrupos, el primero de ellos relativo a animales reales y el segundo a seres fantásticos. He aquí los primeros en el claustro de León: pajarillo (25 B), rata (25 B), gallo (22 B; 25 B), que también aparece en Oviedo (P 6: 1); aquí aparece asimismo un perrillo (P 11: A), leones rampantes (29 B). En Oviedo: león echado (P 7: 4), león vomitando follaje (P 12: b), dos pájaros junto a una rosa de aro (26 B), pajarillo junto a un árbol (25 B), jabalí entre hojas de hiedra (25 B), gallo junto a un árbol (25 B), mono (1 B), mona en un árbol (10 B), león (1 B), tema también repetido en Oviedo, vomitando follaje (P 12), águila (33 A), considerada por Saavedra Fajardo como real ministro de Júpiter, que administra sus rayos y tiene sus veces para castigar los excesos y ejercitar la justicia: la agudeza de la vista, para inquirir los delitos; la ligereza de sus alas para la ejecución y la fortaleza de sus garras para no aflojar en ella[116]. Dos cigüeñas afrontadas ante una flor de lis (11 B). Otros animales figuran en el claustro de Oviedo: ave picoteando un racimo de vid (p 8: 3); roedor entre follaje (p 8: 1)

El término **seres fantásticos** aglutina todo tipo de seres con dichas características, tanto los de índole mitológica, cual las sirenas-ave, sirenas-pez, tritones, centauros y dragones[117], como otros de carácter más general, pero dotados siempre de un simbolismo. De la sirena, en concreto, contamos actualmente con un magnífico estudio titulado *La sirène dans la pensée et l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, a cargo de Jacqueline Leclerq-Marx[118], sobre este capítulo de la investigación.

Es frecuente su presencia en asociación con otros animales pertenecientes a la fauna real o con seres humanos. Las arpías pueden aparecer solas o formando parejas en variadas actitudes, como un ejemplar bailando (29 B), como sucede con los dragones (29 B); en Oviedo se observan en los capiteles P 2: 2,3; p 4:5; p 6: 5; p 14: 6; una arpía en P 20, 10; P 6: 2. Arpías con rostros masculinos, barbado y con toca uno y el otro con capucha, arpía con cabeza de sátiro, arpía con cabeza femenina afrontada por la espalda a una con cabeza de anciano, son las figuraciones del capitel 4 B. Arpía (25 B). Dos arpías con cabezas femeninas (25 B; 36 B). Arpías con cabeza masculina (5 B; 25 B; 36 B). Arpías con cabezas masculinas y femeninas (33 B). Grifo (22 B; 25 B). Grifo con cabeza de hombre barbado (25 B; 26 B). Basilisco (17 B; 22 B). Dos dragones cuyas

[116] Urmeneta, Fermín de «Introducción a la estética de las significaciones zoológicas», *Revista de Ideas Estéticas*, 21 (1954), pp. 25-39.

[117] Caso Fernández, Francisco de, «Temas mitológicos en el gótico astur», *ENTEMU* (1992), pp. 173-191.

[118] Leclerq-Marx, Jacqueline, *La sirène dans la pensée et l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien* (1997), Bruselas, Académie Royale de Belgique, 2002.

cabezas son sostenidas por una horrorosa gorgona con cuernos (3 B). Dragón devorando a un hombre (6 B). Dos monstruos luchando (11 B). León alado (17 B). Joven perseguido por un grifo (33 B). Basilisco con cabeza de cuadrúpedo muerde a otro con cabeza de gallo, sobre el que monta un hombre (3 B). En el claustro ovetense se repite insistentemente la bicha; quince veces interpretando música, y como tal, portadora de instrumentos: laúd, salterio, gaita o cornamusa, crótalos, pandero, arpa, rabel (P 12, 1-10; p 22: 1-3); eventualmente es belicosa, como la que va armada y con escudo (P 13, 2) y acompañada de un centauro (P 6, 3-4). También aparecen dragones (P 14 , B; P. 20, A).

En el espacio correspondiente a la primera crujía de la panda oeste del claustro de la catedral de León identifiqué como una Danza de la Muerte la escena pintada sobre la escena del Santo Entierro a modo de palimpsesto. En el centro se dispone la escena bíblica, mientras la figura de la Muerte, envuelta parcialmente en un sudario y provista de una pica y un reloj de arena, de formas alargadísimas, domina el conjunto, ligeramente desplazada hacia la derecha. Una serie de losas ocupan la horizontal inferior del primer plano, mientras a la izquierda se aglomeran representantes de las distintas jerarquías eclesiásticas, Papa, cardenal, obispo y otros de órdenes inferiores; no se observa la presencia de ningún representante de otros estamentos sociales, lo cual no es extraño considerando la limitación de espacio disponible y el lugar, un claustro catedralicio, en el que tenían lugar numerosas procesiones. Resulta coherente el hecho de situar la escena entre la Anunciación, inicio de la historia de la salvación, y el Juicio Final, en los dos capiteles y ménsulas que limitan la crujía[119]. Teniendo en cuenta las reducidas dimensiones de la representación, que nada tienen que ver con los grandes conjuntos en las pinturas murales, estimo que la fuente de inspiración ha venido del mundo de la ilustración. Este extremo podría certificarse a partir de obras conservadas, como es el caso del Libro de Horas, de Saint-Denis, realizado por Jean de Bilhères, abad de St. Denis entre 1474 y 1493. La disposición de los personajes coincide en línea de máxima con la pintura de León[120]. Sin desestimar la identificación del tema antedicho, el carácter triunfalista de la figura de la Muerte concita a proponer la figuración de un Triunfo de la Muerte, de los muchos que figuran en diferentes contextos a lo largo y ancho de la geografía europea. El tema también se evidencia en España, pero en obras de importación, como el tapiz de hacia 1540, ya citado, conservado en el palacio de San Ildefonso (Segovia), y en una pintura de

[119] Franco Mata, *Escultura gótica en León y provincia...*, cit. pp. 521-527. *Vid.* también Franco Mata, Ángela, «Danzas de la Muerte bajomedievales en España», *Dixième Congrès International sur les Danses Macabres et l'art macabre en général,* Vendôme, 6-10 septiembre 2000, pp. 215-237.

[120] Reproducido en Tenenti, Alberto, *La vita e la morte attraverso l'arte del XV secolo*, versión italiana del original francés, Nápoles, ESI, 1996, fig. 7.

Brueghel el Viejo, en el Museo del Prado[121]. El primero de ellos, tejido de manufactura de Amberes, forma parte del grupo de los Triunfos de Petrarca, el Triunfo del Amor, de la Castidad, de la Muerte, de la Fama y del Tiempo[122]. El tema, aunque macabro, remite a otro capítulo, cuya representatividad en Italia, la hace convertirse en paradigma. De hecho ha merecido congresos en tal sentido, como el titulado *Il Trionfo della Morte e le Danze Macabre*, celebrado Clusone, el año 1994[123].

Bibliografía

Alessandro nel Medioevo Occidentale, a cargo de Mairantonia Liborio. Introducción de Peter Dronke, Mondadori, 1997.

Alonso, Raquel y Paniagua Félix, Pedro, «Claustro de la catedral de Oviedo. capiteles y grupos escultóricos», *El Arte en Asturias*, pp. 489-492.

Álvarez Álvarez, César, *Colección documental del Archivo de la catedral de León. XII. (1351-1474)*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1995.

Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, estudio preliminar y bibliografía de Florencio Sevilla y Pablo Jauralde, edición, notas y versión moderna de Pablo Jauralde, Barcelona, PPU, 1988.

Azcárate y Ristori, José M.ª, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

Baltrusaitis, Jurgis, *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallés***,** París, 1931.

Barlaam y Josafat, edición crítica por J. E. Séller y R. W. Linker. Introducción de Impey O. T. y Séller, J. E. Madrid, 1979.

Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima, edición a cargo de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Siruela, 1993.

Booton, D. E. *Pictorial Seassons: A Cultural Study of the Cycle of Calendar paintings in the Torre dell'Aquila*, Nueva York, (tesis doctoral), 1994.

121 Aurigemma, M. G.: *Nosce te ipsum:* la raffigurazione della amorte nei paesi dell'area germanica e nederlandese, pp. 141-196, fig. 101 en Scaramella, P., Tenenti, A., Aurigemma, M.G., Ghiraldo, M., Merlo, E.Z., Bilinbachova, T.: *Humana Fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento,* a cura di Alberto Tenenti, Clusone, Circolo Culturale Baradello, 2000.

122 Herrero, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I. Siglo* xvi*,* Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1986, pp. 274-278.

123 Franco Mata, «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 173-214; *Il Trionfo della Morte e le danze macabre. Tai del VIº Convengo Internazionale tenutosi a Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Città di Clusone, 1997.

BUCHTHAL, Hugo, *Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Londres, Warburg Institute, 1971.

BYNE, Mildred Stapley, *La escultura en los capiteles españoles. Serie de los modelos labrados del siglo VI al XVI*, prólogo de Adolf Kingsley Porter, Madrid, Voluntad, 1926.

CABEZA DE BACA, Francisco, *Resvmen de las Políticas Ceremonias, con qve se govierna la noble, leal, y antigva civdad de León, cabeza de sv reyno*, Valladolid, 1693, ed. fac. León, Nebrija, 1978.

CABROL, Dom Fernand y LECLERCQ, Dom Henri, «Cloître», *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1914, tom. III, II, pp. 1991-2012.

CAMPS I SORIA, Jordi, *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, *Jean de Renart. El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La castellana de Vergi*, Barcelona, s.a., versión del siglo XIII (existe otra anterior del XII).

CARO BAROJA, Julio, «Representaciones y nombres de meses (A propósito del menologio de la Catedral de Pamplona)», *Príncipe de Viana*, 24, (1946), pp. 629-653.

– «La vida agraria tradicional reflejada en el arte español», *Estudios de Historia Social de España*, I, Madrid, C.S.I.C., 1949, pp. 47-138.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, «El claustro medieval de la catedral de Zamora: topografía y función», *Anuario del instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»* (1996), pp. 107-127.

– «Las ciudades episcopales del Reino de Galicia. Los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela», *Religión and Belief in Medieval Europe, papers of the «Medieval Europe Brugge 1997», Conferencia*, 4 (1997), pp. 171-180.

CARY, George, *The Medieval Alexander*, Cambridge, The University Press, 1956.

CASO FERNÁNDEZ, Francisco de, «La vida rural en los capiteles del claustro de la catedral de Oviedo», *Asturiensia Medievalia*, 3 (1979), pp. 329-339.

– «El problema del origen del gótico en Asturias», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 104 (1981), pp. 731-750.

– «El arte gótico en Asturias», *Enciclopedia Temática de Asturias*, t. 4, Gijón, 1981, pp. 279-312.

– «Temas mitológicos en el gótico astur», *ENTEMU*, (1992), pp. 173-191.

CASO FERNÁNDEZ, Francisco de, «Aproximación al arte gótico de Asturias», catálogo exposición *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 397-403.

CASO FERNÁNDEZ y PANIAGUA FÉLIX, Pedro, *El arte gótico en Asturias*, Gijón, 1999.

– «Estudio histórico e iconográfico del claustro», *La restauración de la torre y el claustro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004, pp. 204-251.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, «El desfile de los meses de Santa María do Azougue», *Anuario Brigantino*, 16 (1993), pp. 177-196.

– «Fiesta y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media», *El Rostro y el Discurso de la Fiesta*, Núñez Rodríguez, Manuel, (ed.) Santiago de Compostela, 1994, pp. 119-139.

– «Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 4 (1995), pp. 307-317.

– *Os traballos e os días na Galicia Medieval*, Santiago de Compostela, 1995.

– *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

La Catedral de Pamplona, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, vol. I.

Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de León, León, Imp. Religiosa R. Panero, 1902.

CID PRIEGO, Carlos, «Iconografía del claustro de la catedral de Gerona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 12 (1951), pp. 5-118.

COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medio Evo*, Florencia, La Nuova Italia, 1941.

CONTRERAS, Juan de (Marqués de Lozoya), «La vida en Castilla en el siglo XIV a través de los capiteles de Santa María la Real de Nieva», *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez», 1968, pp. 111-115.

CRUZ PALMA, Oscar de la, *Barlaam et Iosaphat, versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*, Madrid/Barcelona, C.S.I.C./Universitat Autónoma de Barcelona, Nueva Roma, 12, 2001.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y edad Media latina* (1948), 5ª reimpr. española, México/Madrid/Buenos Aires, 1989, 2 vols.

DELBOUILLE, Maurice, *Le Lay d'Aristote de Henri d'Andeli*, París, Les Belles-Lettres, 1951.

DURÁN, Miguel, «Algunos capiteles historiados del claustro de la catedral de Oviedo», *Arte Español* (1926), 3er trim., pp. 113-117; 1927, 4º trim., pp. 294-297.

EGRY, Anne de, «La escultura del claustro de la catedral de Tudela», *Príncipe de Viana*, 74-75, (1959), pp. 63-107.

ESQUIEU, Yves, *Autour de nos cathédrales. Quartiers canonicaux du sillon et rhodanien et du littoral mediterranéen*, París, C.N.R.S., 1992.

– *Quartier cathédral. Une cité dans la ville*, París, Desclé de Brouwer, 1994.

FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, «La descripción de los meses en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 55 (1972), pp. 214-232.

FRANCO MATA, Ángela, «Las puertas de la Gomia y de la Sala Capitular del claustro de la catedral de León», *Tierras de León*, 51 (1983), pp. 51-69.

– *Escultura en Castilla en el siglo XIV, Cuadernos de Historia 16*, Madrid, 1992.

– *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, Instituto de Estudios Leoneses, 1998.

– «Claustro gótico. Itinerario para la liturgia», *La catedral de León*, León, 2002, pp. 195-231.

– «El claustro de la catedral de León. Su significación en el contexto litúrgico y devocional», Congreso Internacional «*La Catedral de León en la Edad Media». Actas*, León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León, eds. J. Yarza, M.ª V. Herráez y G. Boto, León, Universidad, 2004, pp. 263-295.

– «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, Madrid, 2002, pp. 173-214.

FRONTÓN SIMÓN, Isabel M.ª y PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier, «Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe», *Goya*, 229-230 (1992), pp. 29-38.

GARCÍA BLANCO, Francisco Javier, *La lucha leonesa*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1977.

GARCÍA CHICO, E., «El claustro de la catedral de Burgo de Osma», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XVIII (1951-1952), pp. 135-138.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Primeras novelas europeas*, 3ª ed., Madrid, 1990.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, 1925, 2 vols. Reed. León, 1979.

GÓMEZ MORENO, Carmen, «Aquamanile representing Aristotle ridden by Philis», catálogo exposición *Medieval Art from private collections. A special exhibition at the Cloisters, October, 30, 1968, through March 30 1969*, Nueva York, 1968, n. 110.

GÓMEZ MORENO, M.ª Elena, *La catedral de León*, León, Everest, 1978.

HERAS Y NÚÑEZ, M.ª Ángeles, «La máscara que arroja dos haces de caulículos por su boca», *Cuadernos de Arte e Iconografía. Ponencias y Comunicaciones, 1988,* 1989, II, pp. 87-91.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (1929), 8ª ed., versión española del original alemán, Madrid, Revista de Occidente, 1971.

Illustrated Medieval Alexander/Books in Germany and the Netherlands. A study in comparative iconography, Cambridge, 1971.

JUEZ JUARROS, F., «La cetrería en la iconografía andalusí», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 67-85.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, Areté, 2004.

LAVADO PARADINAS, Pedro, «Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el *Roman de Renard* y el *Libro de los gatos* en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, Madrid, 1979, pp. 551-566.

MAETERLINCK, L., *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamand et vallone: Les miséricords des stalles*, París, 1910.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Fauna fantástica en la Península Ibérica*, San Sebastián, CRISELU, 1991.

MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, 1ª ed., París, Armand Colin, 1922.

– *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'Iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin, 1969.

MARIÑO FERRO, Xoxé Ramón, *El simbolismo animal. Ciencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996.

MARLE, Raymond Van, «L'iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Itale aux XIVè et XVè siècles», *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, II, pp. 163 y ss. y 249 y ss.

– *Iconographie de l'art profane* (La Haya, 1931-1932), reed., Nueva York, Johann Feyebarend, 1971, 2 vols.

MARTÍN, Pompeyo, *Los trabajos y los días en el calendario del claustro de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Excma. Diputación Provincial, 1982.

Martín Fuertes, José Antonio, *Colección documental del archivo de la catedral de León. XI. (1301-1350)*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1995.

Martínez Álava, Carlos, «El Claustro. Escultura», *La catedral de Pamplona*, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, I, pp. 274-290.

Martínez de Lagos, Eukene, «Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 197, Pamplona, 1992, pp. 517-560.

Martínez Gázquez, José, *Hystoria Barlae et Iosaphat (Bibl. Nacional de Nápoles VIII.B.10). Estudio y edición*, Madrid, C.S.I.C., Nueva Roma, 5, 1997.

Mateo Gómez, Isabel, «El Roman de Renard y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, 180, Madrid, 1972, pp. 387-399.

– *Temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas*, Madrid, C.S.I.C., 1979.

Meon, M. D. M., *Le Roman de Renard (d'aprês les Manuscripts de la Bibliothèque du Roi des xiiie, xive et xve siècles)*, París, 1826.

Mingote Calderón, José Luis, «La representación de los meses del año en la capilla de San Galindo. Campisábalos (Guadalajara)», *Was-Al-Hayara*, 12 (1985), pp. 111-122.

Molina Molina, Ángel Luis, *La vida cotidiana en la Palencia medieval,* Palencia, ITTM, 1998.

– *Estudios sobre la vida cotidiana (ss. XIII-XVI)*, Murcia, Universidad, 2003.

Owens, J., *Aristotle and His Medieval Interpreters*, conferencia pronunciada en la Universidad de Alberta, Canadá, 27-30 de septiembre de 1990.

Trece «fabliaux» franceses, versión al castellano de C. Palencia Tubau, Madrid, 1927.

Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz, «Classical Mitology in Medieval Art», *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2 (1933), pp. 228-280.

– *La mythologie classique dans l'art medieval. Classical Mitology in Medieval Art*, Brionne, Gérard Monfort, 1990.

Pendás García, Maribel, *La vida cotidiana en la Edad Media a través del arte gótico*, Barcelona, Ed. Vicens Vives, 2004.

Pérez Higuera, Teresa, *Calendarios medievales. La representación del tiempo en otros tiempos* Madrid, 1997.

Pérez Suescun, Fernando y Rodríguez López, M.ª Victoria, «Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica», *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 55-66.

PERI (Pelaum), Hiram, «Der Religions der Barlaam-Legende, ein Motiv abendländischer Dichtung (Unersuchung, ungedrucke Texte, Bibliographie der Legende)», *Filosofía y Letras*, t. XIV, n. 3, Salamanca, 1959.

PLAGNIEUX, Philippe y D. Valin Johnson, «Le cloître du XIIIe siècle de l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs», *Cahiers Archéologiques*, 45 (1997), pp. 89-98.

PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle, «Le cloître de la cathédrale du Puy», *Congrès archéologique du Velay*, París, 1976, pp. 195-212.

QUADRADO, José M.ª, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Asturias y León*, Barcelona, 1885.

QUADRADO, y PARCERISA, F. J., *Recuerdos y Bellezas de España. León,* 1855, (edición facsímil), León, Ámbito/Diputación de León, 1989.

QUINTERO ATAURI, Pelayo, «Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas», *Museum*, t. II, 1912, p. 128 y sigts.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, versión castellana del original francés, Barcelona, 1996.

REVILLA, Federico, «Hacia una interpretación de los claustros románicos: el discurso edificante en Sant Cugat del Vallés», *Goya*, 208, (1989), pp. 200-208.

RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los, *La catedral de León*, 2 vols, León, 1895, edición facsimilar, León, Ámbito/Diputación Provincial, 1989.

RIQUER, Martín de y VALVERDE, José M.ª, *Historia de la Literatura universal*, Barcelona, 1985, vol. 3.

RIU, Manuel, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media***,** Barcelona, Gassó, 1959.

– V*idas y amores de los trovadores y sus damas***,** Barcelona, Acantilado, 2004.

RODRÍGUEZ CASCOS, Olegario y GALLEGO PROVECHO, Camino, *¿Hay quien luche?*, León, Patronato de Turismo y Deportes, 1985.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, *vid.* Pérez Suescun.

ROSS, D. J., «The History of Macedon in the *Histoire ancienne jusqu'à César*», *Classica et Medievalia*, 24 (1963), pp. 181-231.

RUIZ ASENCIO, J. M., *Colección documental del archivo de la catedral de León. VIII. (1230-1269)*, León, 1993.

RUIZ ASENCIO, J. M. y MARTÍN FUERTES, J. A., *Colección documental del archivo de la catedral de León. IX. (1269-1300)*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1994.

RUIZ MONTEJO, Inés, «La vida campesina en el siglo XII a través de los calendarios agrícolas», *Vida cotidiana en la España Medieval, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 107-123.

SAINT-MAURE, Bênoit de, *Le roman de Troie*, París, 1904-1912, 6 vols. (Société des Anciens Textes Français).

SÁNCHEZ, M., *La vida popular en Castilla y León a través del arte (Edad Media)*, Valladolid, 1982.

SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique en France (1140-1270)* (1970), París, Flammarion, 1972.

– *Le siècle des catedrales 1140-1260*, con la colaboración de Jacques Henriet, París, Gallimard, 1989.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «El claustro de la catedral de Girona como imagen de la Iglesia», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, (1985-1986), pp. 135-156.

SERRANO FATIGATI, Enrique, «Sentimiento de la naturaleza en los relieves medievales españoles», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, V, (marzo 1897-febrero 1898), pp. 199-204.

– «Prejuicios populares. Apólogos y trabajo humano», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 62 (1898), pp. 17-22.

– «Animales y monstruos de piedra. Luchas diversas», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 6, (1899), pp. 5-14.

– «Monumentos y esculturas. Relieves del claustro de la catedral de León», *Notas Arqueológicas (segunda serie)*, Madrid, 1903, pp. 3-8.

– «Relieves del claustro de la catedral de León», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 10 (1902), pp. 170-175.

SHERMAN, Claire Richter, *Imaging Aristotle verbal and visual representation in fourteenth-century France*, Berkeley/Los Angeles/Londres, Berkeley University, 1995.

URÍA RIU, Juan, «Juglares asturianos», *Revista de la Universidad de Oviedo*, I, n. II, junio 1940, pp. 149-153.

– «La caza de montería durante la Edad Media en Asturias», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo*, n. 1, 1957, pp. 33-79.

– «Ajusticiamiento y funeral del zorro. Relieves de un capitel gótico de la catedral de Oviedo», *Asturias Semanal*, Oviedo, 9-8-1969, pp. 13-16.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, *El chivo expiatorio. Judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid, Ámbito, 2000.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Judíos y Conversos en la Castilla Medieval*, Valladolid, Ámbito, 2004.

VALDÉS, Manuel, *La catedral de León, Cuadernos de Arte Español*, 82, Madrid, 1993.

VALDÉS FERNÁNDEZ *et altri*, *Una historia arquitectónica de la catedral de León* coord. M. Valdés, León, Santiago García, 1994.

VALDÉS FERNÁNDEZ *et altri*, *El arte gótico en la provincia de León*, León, Universidad, 2001.

VALIN JOHNSON, *vid.* Paignieux.

VV.AA., *La chasse au Moyen Age*, Niza, 1980.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, «El claustro de la catedral de Pamplona. Iconografía de los capiteles», *Príncipe de Viana*, VII, 1976, pp. 621-627.

Vida cotidiana en la España Medieval, Actas del VI Congreso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994, Aguilar de Campoo/Madrid, 1998.

La vida cotidiana en la Edad Media, coord. José-Ignacio de la Iglesia Duarte, *VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997*, Logroño, IER, 1998.

VIGNES, C. «Les chapiteaux du cloître de l'abbaye de Fontcade», *Bulletin Monumental*, 135-III (1977), pp. 181-193.

VILLALPANDO, M., «Obras en el claustro de Santa María de Nieva», *Estudios Segovianos*, 1961, p. 423.

WEBSTER, J. C. *The Labours of the Months in antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfh Century*, Princeton, 1938.

YZQUIERDO PERRIN, Ramón, «Escenas de juglaría en el románico de Galicia», *Vida cotidiana en la España Medieval, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 125-154.

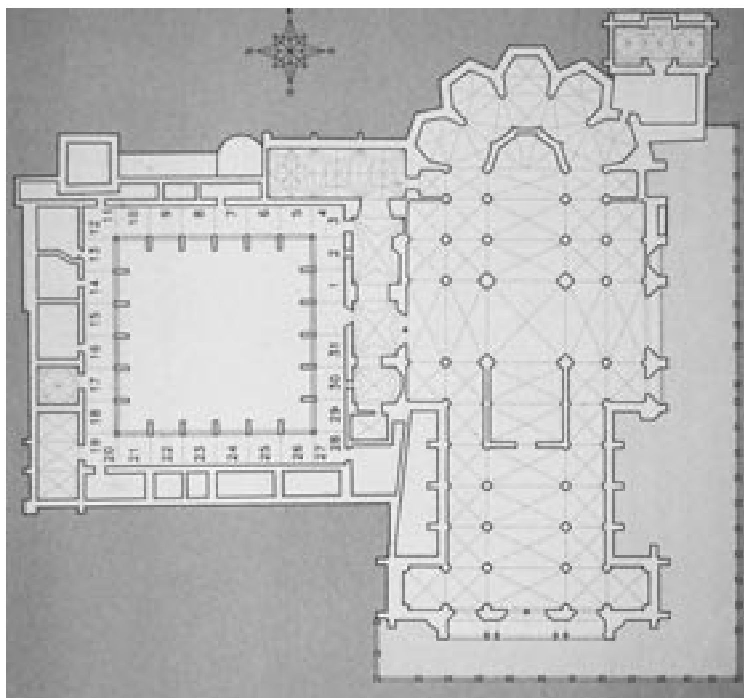


Fig. 1. Plano del claustro y de la catedral de León.



Fig. 2. Escudo del Infante D. Alfonso de Valencia (+ 1316) (repisa). Claustro de la catedral de León (P E, 9 A).



Fig. 3. Escenas de panificación (capitel). Claustro de la catedral de León (P S, 34 B).



Fig. 4. Escenas de herrería (capitel). Claustro de la catedral de León (P N 21 B).



Fig. 5. Escenas de herrería (capitel), detalle. Claustro de la catedral de León (P N 21 B).



Fig. 6 Reina recibiendo homenaje de dos caballeros (repisa).
Claustro de la catedral de León (P E, 6 A).



Fig. 7 Torneo de dos caballeros disputándose una dama (repisa). Arpías y animales fantásticos (capitel). Claustro de la catedral de León (P S, 3 A).



Fig. 8 Dama sobre corcel y dos servidores a pie (repisa). Arpías (P S, 29 A).



Fig. 9. Camello conducidos por dos moros o negros (repisa). Jinetes a caballo al galope (capitel) Claustro de la catedral de León (P S, 15 A).



Fig. 10. Jinete a caballo (repisa). Claustro de la catedral de León (P E, 9 A).



Fig. 11. Lay de Aristóteles y Campaspa.
Claustro de la catedral de León (P E, 12 A).



Fig. 12. Lay de Aristóteles y Campaspa.
Claustro de la catedral de Oviedo (P 9, 6).



Fig. 13. Portada de acceso a la Cámara Santa.
s. xv. Catedral de Oviedo.



Fig. 14. Lay de Aristóteles y Campaspa.
Detalle de la portada de acceso a la Cámara
Santa, capitel derecho. Catedral de Oviedo.

ASPECTOS MATERIALES Y ESPIRITUALES EN LA VIDA ARAGONESA MEDIEVAL

ANA ISABEL LAPEÑA PAÚL

Hace una treintena de años, y de manera más concreta en 1980, vio la luz editorial una deliciosa obra de Manuel Gómez de Valenzuela titulada *La vida cotidiana en Aragón durante la Alta Edad Media*. Era una amena obra de divulgación, pero escrita con rigor, y constituyó una de las primeras contribuciones generales al conocimiento de las formas de vida de los hombres y mujeres de la época medieval en nuestras tierras.

Antes habían sido publicados algunos trabajos sobre temas concretos, tanto para Aragón como para España en general como, por ejemplo, la alimentación[1], vestuario[2] y otros diversos aspectos, tales como vivienda y urbanismo, cultura material, ciclo vital, medios de vida, actividad literaria, alimentación y mundo sanitario, el mundo festivo, etc., etc.[3]. Eran las consecuencias de la tendencia historiográfica iniciada hacía ya décadas por la escuela francesa de «*Annales*». Éstos y otros muchos temas han ido cuajando en los trabajos históricos desde la perspectiva de «lo cotidiano», que ya han alcanzado la cifra de varios miles de trabajos entre libros y artículos[4]. Desde muy variadas perspectivas las investigaciones se han multiplicado en toda España, y las referencias bibliográficas han crecido exponencialmente.

Debo anticipar que no es posible abordar en estas pocas páginas todos y cada uno de los componentes que supone el concepto «vida cotidiana». El tema es demasiado amplio, y otros ponentes han ido desgranando a lo largo de este curso algunos aspectos. Téngase en cuenta que las personas vivían en unas

[1] Sesma, J. Á., «Aproximación al estudio del régimen alimentario del reino de Aragón en los siglos XI y XII», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado* 2, Zaragoza, 1977, pp. 55-78.

[2] Es ya un clásico el trabajo de Bernis, C., *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, autora que publicó otras numerosas obras sobre vestidos, tocados y modas.

[3] Emblemáticas han sido obras como la dirigida por P. Ariés y G. Duby titulada *Historia de la vida privada*, Madrid, 1992 en su versión española (1ª edición francesa en 1985).

[4] Para una primera aproximación remito a la bibliografía contenida en la VIII Semana de Estudios Medievales de Nájera (1997).

casas con un equipamiento determinado, escaso en los siglos del románico, más amplio en los del gótico, y aún más conforme se avanzó hacia fines de la Edad Media; trabajaban y utilizaban unos determinados instrumentos para realizar sus tareas; rezaban y cumplían como era preceptivo con las obligaciones que la iglesia les imponía; se divertían, cantaban y bailaban; comían, bebían..., y todo ello forma parte de la vida diaria. Es, por ello, inabordable en el espacio de que dispongo intentar trazar el desarrollo total de la «vida cotidiana», por lo que tendré que limitarme a esbozar sólo algunos aspectos y, sobre todo, tratar de aunar las posibilidades que los textos escritos y las imágenes artísticas nos proporcionan.

Una primera cuestión que debemos plantearnos es la siguiente: ¿A través de qué fuentes podemos aproximarnos al conocimiento de la vida cotidiana? Y la respuesta es múltiple ya que existen numerosos recursos que nos acercan al tema. En primer lugar, sin que el orden de su enumeración pretenda expresar que un medio sea superior a otro en importancia, debo mencionar los textos escritos del pasado; en segundo lugar están los objetos que han sobrevivido de aquellos siglos; y en tercer lugar están las propias representaciones plásticas de aquella época. Esta triple posibilidad puede, y debe, conjugarse a la hora de acercarnos a la reconstrucción del pasado.

Empecemos por una referencia al vestido que es, y era, una de las necesidades básicas, y por ello debe resaltarse la importancia de su estudio. En Aragón ya se ha hecho algún estudio sobre el tema[5]. Las gentes de los siglos XI y XII, por ejemplo, portaban unas determinadas indumentarias que además mostraban su condición social y su identidad. Campesinos y artesanos, de corto y oscuro, porque la ropa resultaba cara, incluso las piezas más sencillas, y aún más si se utilizaban tintes, y por otra parte porque unas vestimentas más largas suponían un gran estorbo a la hora de desenvolverse en su mundo laboral. Su calzado habitual eran las abarcas[6]. Y por cierto que debe señalarse que podemos aproximarnos a estas indumentarias campesinas a través de los capiteles que reflejan las ofrendas de Caín y Abel (San Juan de la Peña), Abel con sus ganados (claustro de Alquézar), Anuncio a los Pastores (San Juan de la Peña, portada norte de San Salvador de Ejea, etc.). En el extremo opuesto de aquellos campesinos estaban las clases privilegiadas, y su ropa era bien diferente. Los nobles, con su superior categoría económica, lucían largas, grandes

[5] Para la época bajomedieval sobresale el trabajo de Sigüenza, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 2000.

[6] De obligada referencia es la cita de Aymeric Picaud sobre las vestimentas y el calzado campesino: «*visten con paños negros y cortos, hasta las rodillas solamente, a la manera de los escoceses, y usan un calzado que llaman abarcas, hechas de cuero con pelo, sin curtir, atadas al pie con correas, que solo resguardan la planta del pie, dejando desnudo el resto*».

y holgadas ropas confeccionadas con tejidos de lujo procedentes en numerosas ocasiones del mundo oriental. Y su calzado era de piel suave y flexible.

Sigamos desgranando las indumentarias de otras personas de aquella sociedad. Los monjes se distinguían por su sayo monacal, su cogulla y su tonsura, no en vano un refrán nos lo recuerda: «*El hábito hace al monje*»; los caballeros destacaban por sus armaduras, cotas de malla y sus armas; los penitentes se reconocían por el cilicio y los cabellos largos, y así podríamos seguir desmenuzando una tras otra las indumentarias de los diferentes personajes que componían aquella sociedad, porque en aquellos siglos no existía, ni hacía falta, documentación oficial que acreditara quién era y cuál era su dedicación: con su aspecto exterior y las prendas que portaban servían para su identificación. Prueba de ello es que era suficiente llevar un determinado atuendo para ser considerado peregrino, y durante mucho tiempo bastó para reconocer al caminante que se dirigía, por ejemplo, hacia Compostela.

Por otra parte, y como segunda cuestión a tener en cuenta, para desarrollar los trabajos en torno a los diferentes enfoques que los historiadores han ido asumiendo, los investigadores han ido incorporando nuevos métodos de trabajo. Elementos como la toponimia han permitido plantear hipótesis sobre demografía, por ejemplo[7], y ciertos topónimos concretos, tales como Linares, La Mata de los Olmos, La Codoñera, La Fresneda, etc., nos ayudan a reconstruir el paisaje vegetal en los territorios. Las prospecciones en basureros, los estudios de las necrópolis, de las fortificaciones, de los asentamientos coetáneos, de las obras públicas, de las viviendas, etc., todo ello nos ayuda a reconstruir el pasado, objetivo final de cualquier historiador.

Hasta la onomástica nos facilita datos de interés porque los nombres de pila nos informan sobre las modas en este terreno, que respondían en general a los santos más destacados y venerados en las diferentes épocas. Nombres como Guillermo, Martín o Nicolás se abrieron paso en Aragón al compás de la llegada de peregrinos ultrapirenaicos e instalación de francos tras los avances conquistadores, y los subsiguientes esfuerzos repobladores, desde fines del siglo XI; mientras Domingo y Francisco se hicieron usuales con la creación y expansión de las órdenes mendicantes, en honor a sus fundadores. Por otra parte, cuando se generalizaron los apellidos, aparte de proporcionarnos la filiación a través del sufijo

[7] Carlos Laliena consideró que en el siglo XI en tierras altoaragonesas, frente a la arraigada idea de una época de escasa población, hubo un intenso auge demográfico y en su opinión el estudio de la toponimia demostraba lo contrario de la idea general: «*los mismos topónimos nos lo indican con claridad, al repetirse una y otra vez, mostrando cómo se dividían los grupos campesinos cuando el crecimiento era excesivo para las tierras en el entorno. Así, al lado de Guaso, encontramos Guasillo, en las proximidades de Botaya, Botayuela…*»: Laliena, C., La sociedad aragonesa en la época de Sancho Ramírez (1050-1100), en VV.AA., *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo. 1064-1094, Huesca, 1994*, pp. 67-68.

«*ez*» –con el conocido significado de «*hijo de*»–, encontramos que una buena parte de ellos nos proporcionan detalles sobre características físicas de algunos aragoneses del pasado –Calvo, Delgado, Rubio...– e incluso la ocupación laboral de una determinada persona o familia. Así lo demuestran los apellidos siguientes: Herrero, Ballester o Ballestero, Pellicer, Bastero, etc. Y es que, no lo olvidemos, con enorme frecuencia las profesiones eran hereditarias, o por lo menos durante mucho tiempo no fue fácil cambiar de oficio. Pero, sobre todo, en un buen número de casos nos proporcionan la localidad de origen de aquella persona. Ello fue muy habitual a partir del crecimiento de las ciudades medievales que se fueron nutriendo de gentes del mundo rural, y allí, como coincidían nombres similares en un buen número de personas, se añadió para diferenciarlos su lugar de procedencia u origen, algo que acabó convirtiéndose en hereditario Y esta indicación toponímica, es por otra parte de gran interés para conocer el radio de atracción de una determinada entidad urbana que se iba nutriendo con la población rural de su entorno más o menos próximo.

La arqueología es también fundamental, especialmente para algunas épocas como la altomedieval, y aunque falta mucho por sacar a la luz pueden citarse algunos trabajos que han podido mostrar cómo era el hábitat en el siglo XI en las zonas de frontera que separaban el mundo islámico del valle del Ebro con el de las tierras cristianas pirenaicas[8]. Por lo general, la documentación de los siglos altomedievales es muy poco explícita a la hora de describir las casas, y cuando ésta era comprada, donada o atreudada, se limita a precisar que la casa citada incluía «*las entradas y salidas, las paredes, los fundamentos o cimientos*», y suele terminar precisando que la casa incluía todas sus pertenencias, sin concretar más. De todas formas es absolutamente claro que sus materiales de construcción estaban en total dependencia con las posibilidades locales: piedra y madera en algunas áreas, y barro, ya sea para adobe, tapial o ladrillo, y también madera, en otras, y sobre todo en el valle del Ebro. La cubrición de dichas casas también variaba según las zonas, predominando la piedra laja en las áreas pirenaicas y la teja curva en las zonas bañadas por el Ebro y sus afluentes, por lo menos a partir del siglo XIII. El panorama de escasez de datos cambia algo en relación a otro periodo medieval, y de manera más concreta los dos últimos siglos, porque la documentación es más explicita en este tiempo y las posibilidades de estudio más extensas[9].

[8] Montón, F., *Zafranales, un asentamiento de la frontera hispanomusulmanaen el siglo XI, Fraga, Huesca*, Huesca, 1999, y para aproximarnos a un pequeño núcleo rural del primer tercio del siglo XI: *cfr*. Galtier, F. y Paz, J. Á, *Arqueología y arte en Luesia en torno al año mil. El yacimiento de «El corral de Calvo»*, Zaragoza, 1988.

[9] Puede verse, por ejemplo, Rodrigo, M.ª L., «La vivienda urbana bajomedieval: Arquitecturas, conflictos vecinales y mercado inmobiliario (Daroca, siglo XV)», en *Studium*, 11, Teruel, 2005, pp. 39-74.

Por otro lado, los restos óseos nos permiten conocer enfermedades, carencias alimenticias y hasta detalles de la medicina traumatológica, por ejemplo, de aquellos tiempos, etc., pero quizás no hayamos estimado suficientemente quienes no somos historiadores del arte el valor de las imágenes producidas en los mismos siglos que estudiamos. Cito un ejemplo. Podemos conocer hasta las amputaciones, vendas o las muletas o bastones en los que se apoyaban los tullidos medievales, simplemente con admirar a quienes en los retablos se acercan a venerar el cuerpo de un santo con el deseo de recuperar la salud, o los enfermos que eran bendecidos por un santo o santa[10].

Durante siglos los historiadores hemos trabajado con documentos. No podemos despreciar este tipo de fuentes, porque su estudio e interpretación siguen siendo elementos fundamentales en el quehacer investigador de los medievalistas. Y en relación a la ingente documentación conservada, los datos sobre aspectos muy diversos se obtienen de mil y una fuentes escritas.

Para los siglos XI y XII son imprescindibles las colecciones documentales eclesiásticas que, entre otros muchos datos, nos proporcionan detalles sobre las propiedades y objetos que se les donaban. En el caso de San Juan de la Peña, que he estudiado en profundidad, las donaciones proporcionaron al centro telas y ropas de diversos tipos (vestidos, zapatos, paños de lana, lino o de seda, lienzos); joyas y objetos de valor (collares, copas de oro, vasos de plata), objetos litúrgicos (paños de altar y cálices); armas y equipos militares (escudos, objetos relacionados con el equipamiento de su montura como frenos, espuelas, mantas de los caballos o sillas de montar); muebles (camas o lechos[11], arcas); ajuares domésticos (sábanas, cubiertas de cama, colchones, almohadas, toallas, tapices y alfombras); instrumental agrícola y relacionado con el vino (hoces, cubas); animales (caballos, yeguas, mulas, vacas, ovejas, cerdos) y, por supuesto, diversas cantidades tanto de dinero como cantidades en especie: aceite, cereal, etc.[12] A su vez, dichas entregas dependían de las condición social del otorgante, así las de los caballeros ponían a disposición del centro caballos,

[10] Cito como ejemplo la veneración del cuerpo de Santo Tomás Becket (retablo mayor de Anento, Zaragoza); o cuando Santa Quiteria bendice a quienes se acercan a la prisión donde estaba encerrada (retablo de Santa Quiteria, en Alquézar).

[11] En 1240 doña Gilia donaba, además de numerosas tierras, ocho lechos completos, de pluma, de lana y de lino, para el servicio de la casa de Ayerbe: LAPEÑA, A. I., *Selección de documentos del monasterio de San Juan de la Peña (1195-1410),* Zaragoza, 1995, doc. 23.

[12] Para estos objetos, v. Ibarra, E., *Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramírez II, Documentos particulares*, (*D.P.S.R.*), Zaragoza, 1913, docs. 7, 18, 27, 38, 54, 69; Salarrullana, J. *Documentos correspondientes al reinado de Sancho Ramírez, I, Documentos reales*, doc. 25; Zaragoza, 1904; Lapeña, A. I., *Selección...,* docs. 1, 21 y 23.

armas y otros pertrechos similares[13]. Los pergaminos de la época nos ilustran sobre objetos que han existido, aunque en la mayor parte de las veces no han llegado hasta nuestros tiempos.

Entre los textos monásticos aragoneses no puede dejar de mencionarse el detallado inventario de bienes del monasterio de San Andrés de Fanlo que se fecha a fines del siglo XI[14]. Esta exhaustiva relación registra los numerosos objetos –relicarios, cruces, cálices, libros religiosos, herramientas agrícolas, herramientas de cantera, la cabaña ganadera, etc. Es tan minucioso que incluso anota que existía «*un juego de ajedrez con piezas de cristal al que le falta un caballo y tres peones*». Y ya que he mencionado a los monasterios no puedo dejar de citar como fuente de información las cuentas de éstos, o las de los cabildos de colegiatas y catedrales, porque de ellos se obtienen numerosos datos sobre los alimentos del estamento eclesiástico, e incluso el personal que tenían algunas de las dignidades religiosas a su servicio.

Cada tipo de texto nos ofrece diversas posibilidades. Así, por ejemplo, las crónicas que reflejan campañas militares pormenorizan en algunas ocasiones la composición del botín tomado a los enemigos[15], y a veces hasta nos describen cómo eran los métodos bélicos, e incluso se mencionan cómo eran las máquinas de asalto.

Por otra parte, los relatos de viajes contienen abundantes descripciones de quienes llegaban a una población que no era la propia y mencionan lo que les sorprende de las mismas, la presencia de determinados productos en el mercado, por ejemplo, o al contrario, su ausencia.

Los textos relacionados con empeños, relativamente frecuentes en los archivos reales, constituyen magníficas referencias sobre las vajillas de metales preciosos que se disponían en las mesas de nuestros monarcas e igualmente sobre las piezas de orfebrería que portaban: joyas, cinturones, e incluso insignias reales, caso de las coronas. Los documentos enumeran las esmeraldas,

[13] Ha quedado consignado en la donación hecha por Fortún Oriol cuando dispuso de sus bienes y además decidía que sus armas y sus caballos fueran para el monasterio al igual que su silla, su freno y sus espuelas, todo ello de plata, y su cama de campaña. O la de Lope Garcés que dispone para el monasterio de su «*caballum roseum qui est de tres sellas et illo scuto de aurato cum mea segna vadat cum meo corpore ad Sanctum Iohannem et bona azemila que levet meum corpus et meum lectum:* Ibarra, *D.P.S.R.*, docs. 27, 49 (con fecha de 1080).

[14] Publ. Canellas, Á., *Colección diplomática de San Andrés de Fanlo (958-1270)*, Zaragoza, 1964, doc. 92, trad. Utrilla, J. F., *Antología de textos sobre la economía aragonesa medieval*, Zaragoza, 2000, doc. 23.

[15] El historiador Ibn Hayyán, al narrar la efímera conquista cristiana de Barbastro en 1064, menciona: «*El botín que hicieron los impíos en Barbastro fue inmenso. Su general en jefe, el comandante de la caballería de Roma, se dice que tuvo para él alrededor de mil quinientas jóvenes y quinientas cargas de muebles, ornamentos, vestidos y tapices*»: Ubieto, *La formación territorial*, Zaragoza, 1981, p. 57.

perlas, zafiros y otras piedras preciosas que adornaron a los egregios personajes[16]. En general, tales coronas y joyas no han sobrevivido al paso de los siglos pero basta contemplar las Epifanías góticas para acercarnos a dichas piezas a través de las que portan los Reyes Magos.

Las tasas de mercados nos informan de los productos que se traían desde tierras alejadas, y de esta manera sabemos que se importaban manzanas de la Gascuña francesa. Y en una línea similar pueden citarse los aranceles aduaneros y los textos relacionados con los peajes que nos informan de los productos que entraban y salían de Aragón. Y con ello se obtienen los datos correspondientes a los productos de los que el reino se abastecía en el exterior, bien porque no se consiguieran aquí o porque fueran de una calidad muy superior a los de la producción local.

Hasta la legislación de aquellas centurias nos proporciona datos sobre mentalidades, de tal forma que el fuero de Jaca nos informa que las relaciones sexuales entre solteros no se penalizaban. Pero también podemos conocer a través de estas fuentes jurídicas aspectos como el de la higiene de la ciudad de Teruel, pues el fuero reglamentó qué días podían ser utilizados los baños públicos por los diversos colectivos de aquella sociedad.

Las ordenanzas gremiales son fuentes principales para rehacer el mundo laboral ya que nos informan sobre los estatutos y leyes destinados a los trabajadores que desempeñaban su oficio dentro de aquellas cofradías profesionales, cuyos textos más antiguos en Aragón arrancan de principios del siglo XIII[17].

Y una fuente inagotable para muy variados aspectos son los miles de protocolos notariales que han quedado, sobre todo a partir del siglo XIV en adelante, donde se reflejaron cientos de actos de todo tipo, entre ellos los testamentos donde se hacen referencias exhaustivas de los bienes y objetos que habían pertenecido al difunto. Asimismo, las actas de embargo proporcionan interesantes datos de los ajuares de las casas.

[16] Por citar un par de ilustradores ejemplos puede mencionarse un documento de 1268 por el cual el futuro Pedro III, reconoce una deuda de más de 35.000 sueldos por los que dio como prenda «*cierta corona de trece pecias de oro de fabricación sarracena*» que tenía engastados 16 rubíes, 7 esmeraldas, 53 perlas, además de varias fíbulas con perlas y turquesas. Por otra parte en 1274 Jaime I empeñaba, entre otras muchas piezas, unas que tenían forma de león, hechas en oro y adornadas por piedras preciosas, o un broche que representaba a un águila. *Vid.* Palacios Martín, B., «El tesoro real de la corona aragonesa y su función económica. Época de formación», en *Homenaje a Don José María Lacarra...* 2, Zaragoza, 1977.

[17] Destacan los trabajos de Isabel Falcón, y entre ellos sobresale *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de Oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, 1997.

No quiero alargar más esta relación de fuentes y sus usos para recomponer elementos de la vida cotidiana aragonesa a lo largo de los siglos medievales porque debo mencionar otra posibilidad para aproximarnos a estos aspectos. Y es que en un número no excesivo para los siglos de la Plena Edad Media, pero bastante más abundante para los siguientes, han llegado hasta nosotros una serie de objetos.

No puede pretenderse que elabore en este momento una lista exhaustiva de los mismos, porque es imposible; pero sí pueden mencionarse algunos de ellos de toda época y de las diversas culturas y religiones que estuvieron presentes en aquel Aragón medieval[18]: los anillos de oro encontrados en San Juan de la Peña, más el dado de marfil de la misma procedencia; la silla de dignidad de San Ramón, los fragmentos de tejidos de diversas técnicas, procedencias, materiales y cronologías aparecidos y conservados en la catedral de Roda de Isábena; el trocito de tiraz que se encontró en Puente de Montañana; el olifante de Gastón de Bearn, el esenciero islámico de Albarracín, la arqueta relicario de Loarre, la reja de hierro de Iguácel, la silla abacial de Sigena; el *hannukiya* de cerámica para la celebración de la Fiesta de las Luces en la comunidad judía de Teruel; las piezas de cerámica musulmana localizadas en la localidad oscense de Alberuela de Tubo; jarras, escudillas, orzas y cuencos de cerámica, e incluso escribanías y silbatos del mismo material que hoy se custodian en los museos, en este caso en el de Teruel, además de azulejos; las vajillas que se incrustaron en algunas torres mudéjares –casos de Ateca, Terrer y Pina–; el tesorillo de monedas aparecidas en Zafranales, el lapislázuli con la profesión de fe musulmana encontrado en Los Corrales, Huesca[19], etc. Todos ellos nos permiten aproximarnos a la cultura material de cristianos, judíos, musulmanes y luego mudéjares de los siglos XI al XV.

Por otra parte, textos y objetos nos ponen en la pista de los productos y corrientes comerciales[20]. Los tejidos fueron un elemento destacado en el Aragón medieval y las referencias documentales respecto a ellos son muy abundantes y

[18] Un repaso por los catálogos de las exposiciones histórico-artísticas realizadas en Aragón o sobre esta comunidad a lo largo de las últimas dos décadas pueden ser de gran utilidad por las imágenes y descripciones que proporcionan de numerosas piezas conservadas, caso de *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Jaca-Huesca, 1993; *Aragón, reino y Corona*, Madrid, 2000: *Joyas de un Patrimonio* I, II y III, Zaragoza, 1990, 1999 y 2003, etc. etc.

[19] Aunque se editó hace ya dos décadas, aún sirve el trabajo de Esco, C., Giralt, J. y Senac, Ph., *Arqueología islámica en la Marca Superior*, Zaragoza, 1988.

[20] Son fundamentales los numerosos trabajos de José Ángel Sesma sobre el comercio medieval aragonés: *Léxico del comercio medieval en Aragón (siglo XV)*, 1982; *Huesca, ciudad mercado de ámbito internacional en la Baja Edad Media según los registros de su aduana*, Zaragoza, 2005; *La vía del Somport en el comercio medieval de Aragón (los registros de las aduanas de Jaca y Canfranc de mediados del siglo XV),* 2006.

tempranas. Debo aludir al peaje de Jaca establecido en tiempos del rey Sancho Ramírez (¿1064?-1094) de tal forma que hasta aquí llegaban telas de muy diversas procedencias, por ejemplo de Brujas y de Constantinopla. Unas piezas a las que sólo se puede proponer un destino relacionado con las personas que tuvieran un poder adquisitivo muy elevado, puesto que su precio tenía que ser considerable, y en aquel Aragón sólo podía ser abonado por la monarquía, el alto clero y los miembros más destacados de la nobleza. En el ya mencionado inventario de Fanlo se citan, por ejemplo, «*una camisa y amito con adorno bizantino* y un *manípulo de buena seda de Luca*», entre otras vestimentas litúrgicas. Y como piezas tangibles tenemos los mencionados restos textiles de la catedral de Roda de Isábena cuyo estudio ha determinado cronología y procedencia. Algunas son del periodo califal cordobés, mientras otras proceden del mundo persa y de Egipto, piezas foráneas cuya presencia en el Aragón cristiano se debe a su importación[21].

Pero también están y son fundamentales la pintura y la escultura coetáneas, sin desdeñar en absoluto otros testimonios como las cerámicas o la orfebrería, aunque básicamente se trate de objetos eclesiásticos. De capital importancia para el tema de lo cotidiano es la pintura y, aunque en su mayor parte se trata de escenas religiosas, en aquellas tablas los artistas reprodujeron lo que veían a su alrededor, los objetos que había en las casas que habitaban o las ropas que el pintor o sus convecinos vestían.

Para los siglos del románico, es imprescindible el examen detenido de los capiteles y portadas, además de los conjuntos pictóricos y los frontales del altar porque siempre nos proporciona algún detalle, por ejemplo la forma de disponer las cortinas en forma de pabellón, o los preciosos zapatitos de la Virgen orlados de perlas (pinturas de Navasa), las lamparillas de aceite que rodean la *Maiestas* de Ruesta, la sierra con la que se corta la madera para fabricar el arca de Noé, el brocal de pozo y el sistema de izado del agua con un cubo en la imagen de Cristo y la Samaritana de Bagüés...

En relación a las últimas décadas del siglo XIII hay unas cuantas obras de cita forzosa. Es necesario resaltar la techumbre de Teruel, obra de obligada referencia por la gran cantidad de detalles que proporciona sobre muy variados aspectos. Las posibilidades que nos ofrece la armadura de par y nudillo de la catedral turolense son inagotables. Es un muestrario increíble de indumentarias femeninas y masculinas según los modelos de vestir del momento. Esta techumbre, entre otros temas, contiene una exaltación constante del mundo caballeresco que se muestra en todo su esplendor, así los caballeros tocan sus cabezas con yelmos y visten cotas de malla, portan en sus manos lanzas y amplios escudos, sus caba-llos van protegidos por enormes gualdrapas, y aparecen practicando su oficio mediante el

[21] En relación a estos tejidos, *vid.* el catálogo *Signos*... pp. 218, 220, 226, 228, 316, 318, 322, 332.

uso de sus armas, quizás como recuerdo evocador de la concentración de fuerzas militares que tuvo lugar unas décadas antes, cuando en aquella ciudad se reunieron numerosas fuerzas militares para, desde allí, proceder a la conquista de las tierras levantinas. Y a la par se muestran escenas de caza de ciervos y jabalíes o capturan un pavo gigantesco, y es que el ejercicio venatorio era entretenimiento habitual entre las clases nobiliarias. Asimismo figura el mundo del trabajo en relación a diversos oficios, los trabajos campesinos y serviles, los que tocan instrumentos de aire o quien arranca sonidos a una gaita, los ballesteros, etc., aunque el ciclo mejor representado es el de la carpintería.

Y otra obra de imprescindible cita para el siglo XIII es el *Vidal Mayor*, hermoso manuscrito de gran importancia en varios aspectos. ya que no sólo es de enorme interés en cuanto a los aspectos del derecho aragonés que se recogen en su texto, sino también para los estudios filológicos por la lengua romance en que fue escrito. Pero, además del deleite que ofrece la contemplación de sus 156 miniaturas, que completan y refuerzan lo que el texto jurídico dice, sus imágenes son una fuente de información de primera magnitud de los aspectos materiales en los que estaban inmersos los aragoneses de las últimas décadas del siglo XIII. Allí aparecen representaciones de diversos tipos de viviendas, de ventanas y puertas, con su correspondiente cerrajería y adornos metálicos, de detalles internos de las estancias –anaqueles, por ejemplo, asientos, camas, etc. Se observan las indumentarias femeninas y masculinas, las sencillas túnicas blancas de los mudéjares con sus rasgos negroides, los atuendos que identifican a los jueces –pellote sin manga, y bonete en su cabeza; a los judíos –por sus barbas y gorros puntiagudos–, además del desempeño de oficios habitual entre ellos como el de orfebres. Igualmente está presente el mundo de los caballeros con sus ropas y armas, junto con los vistosos equipamientos de sus cabalgaduras. Cuando pasamos sus folios vemos toda la sociedad del siglo XIII y en muy diversas facetas: ingenios molinares, un animal con sus cuévanos, más allá un artesano en su tienda-taller, o un trabajador que pisa la uva de la que se obtiene el mosto en el lagar, acullá un caballero se entrena con sus armas con la práctica del juego de tablas, algún otro caza un jabalí, y un soldado custodia a dos presos en una prisión... Todo un mundo[22].

Y en el caso de que queramos acercarnos a la esfera militar y a las conquistas no debemos olvidar que, en este caso, un ejemplo magnífico es el de las pinturas del castillo de Alcañiz realizadas a mediados del siglo XIV[23]. En los muros de su torre, entre otros temas, se plasmó toda la conquista de una

[22] Que M.ª Carmen Lacarra ya detalló hace unos años y a cuyo trabajo remito: «Las miniaturas del *Vidal Mayor*: estudio histórico-artístico», en *Vidal Mayor. Estudios*, Huesca, 1989, pp. 113-166.

[23] Cid Priego, C., «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», en *Teruel*, 20, 1958, pp. 5-103.

población, probablemente el episodio histórico de la entrada de Jaime I en Valencia. Puede contemplarse el desembarco de los guerreros en la playa, un campamento con sus tiendas de campaña, de forma cónica, que ostentan la cruz de los calatravos, a quienes perteneció este castillo, comitivas de jinetes sobre monturas protegidas por gualdrapas en las que campean armas heráldicas, el desfile triunfal encabezado por un jinete que sigue a un infante que porta un estandarte, una ciudad amurallada, sus torres almenadas, una gran puerta con tracerías góticas, además de un paisaje compuesto de palmeras y árboles frutales. Estas pinturas constituyen una fuente excelente para ilustrarnos sobre las campañas militares que significaron la ampliación de la Corona de Aragón.

Pero sobre todo será la pintura gótica bajomedieval la que *humanizó* las escenas religiosas, si se me permite esa expresión. Quiero decir que incorporó abundantes detalles ambientales y de la vida diaria, algo no habitual y escasamente explícito hasta entonces. La pintura gótica del siglo XV sobre todo nos introduce en las casas de aquellos siglos, nos enseña como se disponían sus mesas en los banquetes, las telas que cubrían las paredes de las casas acomodadas. Las innumerables tablas que reflejan el nacimiento de Cristo nos muestran las cunas y la manera de fajar a los recién nacidos; las de la Epifanía nos proporcionan un cúmulo de detalles sobre las vestimentas regias, o por lo menos de las personalidades del entorno real, las joyas y las coronas que portan, pero a su vez pueden proporcionarnos una aproximación a unos recipientes en forma de copa, de labra exquisita, copiados, sin duda, de los modelos aristocráticos y de la monarquía. Y así podríamos seguir largo rato enumerando qué objetos, detalles, muebles, etc., podemos *visualizar* a través del examen minucioso de las pinturas.

Es muy de agradecer que los investigadores del arte proporcionen detalladas descripciones de los elementos que completan una determinada iconografía religiosa porque nos ponen a quienes no lo somos en la pista de una observación más pormenorizada. Y en este sentido debo destacar a quien dirige este curso, la Dra. Lacarra, cuyos trabajos han sido en buena parte fundamento de esta exposición. Es por ello que las imágenes pictóricas del gótico nos acercan a las formas de aquella vida medieval y los elementos materiales que la componían, por lo menos para sus dos últimas etapas, durante la corriente denominada internacional, y aún más en la que recibe el nombre de hispanoflamenca. Esta etapa pictórica intentó plasmar con total veracidad los ambientes que enmarcaban a los protagonistas del tema representado. Y es que el siglo XV, sobre todo en su segunda mitad, supuso el triunfo del realismo. Los pintores del momento introdujeron todo tipo de detalles ambientales, e incluso anecdóticos, en sus obras que nos permiten adentrarnos en la intimidad de aquellos hogares.

Las fuentes iconográficas son auténticas «fotografías» de la época, ya que nos muestran la realidad diaria, y de ellas vamos a valernos en buena parte, ya que constituyen un fiel reflejo del día a día de los hombres y mujeres que desarrollaron sus vidas en los últimos siglos de la Edad Media. En ellos se nos muestran formas de trabajo, muebles, objetos y ropas que formaban parte del entorno cotidiano de los seres humanos y por tanto forman parte de la historia del hombre.

Desde hace ya tiempo se viene demandando que la investigación histórica no se limite a la búsqueda de documentos y su posterior estudio. Los datos procedentes de los textos son de gran importancia, pero además en muchos casos pueden ser refrendados con las imágenes conservadas. Las fuentes iconográficas tienen la misma importancia que las fuentes escritas, y ambas son instrumentos básicos a la hora de rehacer el mundo cotidiano. Aunque también es cierto que unas y otras presentan algunos inconvenientes particulares. Unas porque están sometidas a interpretaciones diferentes según el investigador que las estudia, y las otras porque, dado que se trata de escenas religiosas mayoritariamente, el reflejo de la vida diaria no pasa de ser en la mayor parte de los casos elementos secundarios en la representación.

Dentro de esta premisa es preciso hacer alguna precisión. Debe tenerse en cuenta que algunos estilos artísticos, caso ya citado del románico sobre todo, no fueron especialmente proclives a representar detalles de la vida cotidiana. Se consideraba que el mundo diario no era digno de plasmarse porque lo verdaderamente importante era el mensaje religioso que se transmitía en las imágenes. Con todo, a pesar de la *sequedad* de detalles ambientales, de mobiliario y equipamientos, una minuciosa inspección de las pinturas y esculturas románicas nos aportan algunos datos. Pero la escasez de elementos quedó superada en los siglos del gótico y cambiaron el panorama. Primero, de una forma incipiente, las escenas empezaron a introducir detalles ambientales, y a lo largo de la Baja Edad Media hasta aparece lo anecdótico.

Pongamos un ejemplo de un mueble imprescindible: la cama. En ocasiones las donaciones a los monasterios contienen descripciones minuciosas de las que se entregaban, y que los centros beneficiarios debieron instalar en sus dependencias hospitalarias. Se trata de los *lectos* o *escannyos de iacer* que solían ser de madera. Normalmente consistían en una tabla que se levantaba del suelo sobre cuatro patas, a veces torneadas y rematadas en formas esféricas o pomos, e incluso con cabecero. Aunque no fue éste el único modelo, porque se conocen otros cuyos somieres estaban hechos con cuerdas entrelazadas. Encima de unos y otros se disponían los colchones, denominados *colcetras*, y mas frecuentemente los *plumazos*, aludiendo a su relleno de plumas, aunque también se nombran los de paja. Asimismo se citan las sábanas o *lenzuelos*, las grandes

colchas, las almohadas... El detallado inventario de bienes del monasterio de San Andrés de Fanlo también precisa lo que denomina *telas para yacer* que existían en dicho monasterio[24]. Pero además podemos visualizar este equipamiento en las diversas representaciones artísticas.

Las iglesias románicas aragonesas nos proporcionan las imágenes correspondientes a este aspecto: Cuando el artista plasmaba la escena del aviso de un ángel a San José para que llevara a la Sagrada Familia a Egipto suele aparecer la representación de un San José durmiente en una cama con este equipamiento. Citemos algunos de los casos destacados: El capitel con este tema que se encuentra en el claustro románico de San Juan de la Peña nos proporciona la imagen de un gran y mullido almohadón decorado con círculos donde reposa la cabeza del personaje. Y la misma escena se encuentra en el interior de uno de los ábsides de Santiago de Agüero, donde además aparece muy próxima la escena del aviso de otro ángel a los Reyes Magos para que no retornen al palacio de Herodes y le informen del lugar de nacimiento de Cristo. Destaca en este caso la almohada decorada con dibujos geométricos en relieve donde descansan las cabezas de los Magos. Por supuesto, no son los únicos casos. Citemos la imagen que nos ofrece el denominado sarcófago de San Ramón, que se encuentra en la cripta de Roda de Isábena, donde se representa el nacimiento de Jesús, y en dicha escena la Virgen aparece con su cabeza recostada en un almohadón, tapada por unas sábanas y una gruesa colcha o cobertor. Por otra parte, existen representaciones sobre otro soporte. Entre las miniaturas del *Vidal Mayor*, diversas escenas que completan el texto jurídico nos proporcionan otras representaciones de este mueble, una para ilustrar un caso relacionado con un anciano enfermo, rodeado de su familia y de quien parece ser un médico de condición eclesiástica, o una escena relacionada con las ultimas voluntades de un agonizante en su lecho.

Otras camas aparecen representadas, en este caso en la pintura del gótico lineal. Muy conocida es la imagen de una pareja acostada que figura en la techumbre de la catedral de Teruel, pero también puede mencionarse el lecho que aparece en el frontal procedente de la localidad oscense de Chía, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Allí se percibe la imagen de San Martín en el momento de superar una última tentación. Destaca el colorista cobertor a listas rojas y amarillas que bien pueden estar representando la procedencia del autor, cuyo nombre era Juan, señalándolo como súbdito del rey de Aragón.

[24] «Telas para yacer: diez colchones sin fundas, y dos con fundas, cuatro cabezales con fundas, cinco sin fundas, uno roto de seda, otros dos de seda con fundas, otro con funda bordada, dos pequeños: uno de tiraz y otro de seda, tres escabeles buenos y otro viejo de *illo pristigno*; una almohada bordada buena, otra de lino buena, tres alfombras grandes buenas, dos almohadones, un cobertor de seda bordado con aguja, un tapiz *antemano cum cerras*, tres cobertores de algodón y otros cinco viejos, una colcha de piel de comadreja cubierta con tapiz de fieltro, un orillero de lino bordado de seda, un cobertor, dos sábanas grandes, buenas y bordadas, otras tres sábanas, una toalla bordada...».

Pero la culminación a la aproximación sobre este mueble está en las representaciones de los artistas de las corrientes del gótico internacional y del hispanoflamenco. Así debe señalarse que fue frecuente en el siglo XV, al pintarse el tema de la Anunciación a la Virgen, que apareciera al fondo de la escena el dormitorio, con la cama y su dosel correspondiente, y a menudo se incluyeron los arquibancos alrededor. Así se ve en el retablo de la Virgen en Santa Cruz de la Serós, pero podrían citarse muchos más casos[25]. También pueden apreciarse cómo eran las camas en las escenas de la muerte de algunos santos, y, como muestra, puede citarse el banco del retablo de San Martín de Daroca, de Martín Bernat (h. 1470-1475), donde se aprecia además en primer termino un cofre donde sus adornos metálicos se pintaron con todo detalle.

Dejemos el descanso y pasemos a otro aspecto radicalmente diferente porque aquellos hombres y mujeres trabajaban, y en ello ocupaban muchas horas al día. La esfera del mundo laboral ha quedado perfectamente reflejada en los diplomas medievales, y no me refiero exclusivamente a las numerosas ordenanzas gremiales bajomedievales que se han conservado.

El trabajo principal de los aragoneses medievales fue el agropecuario. Los textos nos proporcionan datos sobre las labores adecuadas a los campos y sus cultivos correspondientes. Pero, además, las imágenes de los menologios nos ilustran sobre dichas tareas. Del románico han sobrevivido varios casos, uno escultórico –en la arquivolta de la portada sur de la iglesia de San Nicolás de El Frago– y otros pictóricos –en el ábside de la cripta de Roda de Isabena, más los fragmentos sobre este tema del ábside de Navasa–, además del que se realizó, en la fase inicial de la pintura gótica, en la torre del homenaje del castillo de Alcañiz y el incompleto de la techumbre turolense. En ellos vemos los instrumentos para podar las viñas, las hoces, el mayal, etc., y además nos proporcionan las vestimentas que utilizaban los campesinos de aquellos siglos.

Los cereales y la vid eran los dos cultivos principales en el mundo agrario medieval. Las referencias documentales son constantes y desde luego los productos que se obtienen de su cultivo, el pan y el vino, fueron la base alimenticia principal de aquellos aragoneses. Para ilustrar este tema podemos hacer uso de numerosas imágenes que nos muestran las labores e instrumentos propios para realizar estas actividades vinculadas al trabajo campesino. Dos capiteles –uno en San Juan de la Peña y otro en Alquézar– nos muestran a Adán manejando un arado tirado por una yunta de dos animales; otras piezas, nos proporcionan imágenes de azadas (capitel de San Juan de la Peña), de hoces (Caín abalanzándose sobre Abel en Alqué-

[25] Sirvan como ejemplo la mención del retablo de la Epifanía de Calatayud, o el de Nicolas Zahórtiga de Borja.

zar, menologios de El Frago y Roda), mayales (El Frago y Roda), guadañas para segar las hierbas de pastos (menologio de Roda), etc. Pero una de las imágenes más demostrativas del quehacer campesino se encuentra en una tabla del retablo de la iglesia de El Salvador de Ejea, obra perfectamente estudiada por la Dra. Lacarra[26]. Se trata de la escena de la Huida a Egipto, en la que al fondo de la tradicional representación de la Virgen con el niño sobre el animal, cuyas riendas lleva San José, aparece un campesino que siega el cereal y otro que recoge los frutos de unas repletas vides en un campo vecino.

Y en cuanto a los alimentos y vajillas no queda fuente más ilustrativa que las escenas relacionadas con la Última Cena o las bodas de Caná que constituyen una magnífica imagen para conocer los objetos que se disponían en las mesas, tales como los cuencos, las copas, las fuentes y por supuesto los manteles, tanto en representaciones del románico, como del gótico[27]. En las del primer estilo, el románico, se observa una escasa representación de alimentos, mientras que en el caso de las imágenes góticas las mesas se encuentran mejor surtidas, menos en el gótico lineal y con gran número de provisiones en las siguientes fases. Las razones son bien conocidas. En primer lugar porque el abastecimiento alimentario del siglo XII era bastante menor y la variedad bastante más escasa que en las etapas que vinieron a continuación, y por otra parte porque en las centurias románicas era norma habitual prescindir de los detalles más realistas con el objetivo de conseguir que quienes las contemplaran se concentraran en el mensaje religioso que se quería transmitir.

Bien sabido es que pan y vino fueron los alimentos fundamentales. Del vino nos hablará a continuación la Dra. Rodrigo, por lo que yo exclusivamente voy a hacer referencia *al pan de nuestro de cada día*. En las representaciones es frecuente observar los panes de considerable tamaño, de tipo hogaza. Lo que resulta más excepcional es tener la propia imagen de la elaboración del alimento más importante e imprescindible en la dieta de aquellos hombres. Existe una imagen en este sentido excepcional. Se trata de un capitel del claustro de Alquézar, obra de un tosco maestro que nos muestra la propia elaboración. Se trata de una pieza en la que se narra una escena poco habitual en el románico: la Teofanía a Abraham en el encinar

[26] Estampas de la vida cotidiana a través de la iconografía gótica, en *La vida cotidiana en la Edad Media*, VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1998, pp. 47-76 y más recientemente en *Blasco de Grañen, pintor de retablos* (1422-1459), Zaragoza, 2004, pp. 60-64.

[27] Antoranz, M.ª A., «La pintura gótica aragonesa, fuente de documentación para la época: Los banquetes en el siglo XV», en *La vida cotidiana en la Edad Media*, VIII Semana..., pp. 369-386.

de Mambré[28]. En una de las caras menores, en el lateral izquierdo, el escultor plasmó las palmeras del desierto y la llegada de los tres hombres que caminan apoyados en unos bastones similares a los bordones de los peregrinos. Refiere el relato bíblico la hospitalidad de Abrahán hacia los tres extranjeros, ya que les invitó a comer un ternero cebado que un criado preparó y las «*seas*» de flor de harina que amasó Sara. Y precisamente así se representó a la mujer de Abrahán en el otro lateral: Las manos de Sara trabajan la masa que tiene, en este caso, una forma de barra, teniendo al fondo otra ya preparada. Un caldero en el suelo parece contener el resto de la masa. En el frente principal, y bajo la escena más habitual del profeta citado –el sacrificio de su hijo Isaac–, se esculpió al mozo asando el ternero mediante las habituales varillas de hierro –espedos– atravesando el animal.

Y a propósito del pan, en las ciudades su venta se desarrollaba en numerosos establecimientos[29] dispersos por toda la ciudad, con total seguridad para abastecer mejor al vecindario. Isabel Falcón ha documentado que en el siglo XV el precio de este vital artículo en la capital del reino era fijo pero no su peso, que variaba según el coste del cereal. Cuando el precio subía, la pieza disminuía su tamaño y viceversa. Cada semana determinados funcionarios del concejo comunicaban a los panaderos qué peso iban a tener las piezas durante esos siete días. Precisamente una de las miniaturas del *Vidal Mayor* nos muestra al funcionario que procede, desde el exterior, a pesar las piezas de pan.

Pero, por supuesto, hubo otros trabajos que no estuvieron relacionados con el mundo agrario y un primer indicio lo encontramos entre los testigos que se citan en cualquier acto jurídico. Al final de éstos suele aparecer una pequeña nómina de las personas que estaban presentes a la hora de realizarse, y en bastantes casos se registraba la profesión de los mismos. De esta forma se mencionan oficios tales como carpinteros, o herreros, e incluso se registra el menos habitual caso de que fuera un juglar quien estuviera presente, que por cierto se documenta en una época temprana como es 1062. Y a propósito de este último caso. Las actividades de saltimbanquis y acróbatas, músicos profanos,

[28] «Se apareció Yahvé en el encinar de Mambré, mientras Abraham estaba sentado a la entrada de la tienda, en lo más caluroso del día. Alzando los ojos miró, y he aquí que tres hombres estaban parados cerca de él. Tan pronto como les vio, corrió a su encuentro desde la entrada de la tienda y se postró en tierra. Y dijo: "Señor mío, si he hallado gracia ante tus ojos te pido que no pases de largo junto a tu siervo. Que traigan un poco de agua, lavaos los pies, y tendeos bajo el árbol. Voy a traer un bocado de pan para que reconfortéis vuestro corazón. Luego pasaréis adelante: que para eso habéis pasado junto a vuestro servidor". Y los tres contestaron: "Haz como has dicho". Y se apresuró Abraham a llegarse a la tienda, donde estaba Sara, y le dijo: "Date prisa, amasa tres seas de flor de harina y cuece en el rescoldo unos panes". Corrió al ganado, y tomó un ternero muy tierno y muy gordo, y se lo dio a un mozo, que se apresuró a prepararlo...» (Gn 18,1-7).

[29] A fines de la Edad Media, en 1475, en Zaragoza, se restringieron a 160: Ledesma, M.ª L, Falcón, I., *Zaragoza en la Baja Edad Media*, Zaragoza, 1977, p. 156.

juglares, etc., habitualmente gentes itinerantes no bien vistas por la Iglesia, y cuyo tipo de vida errante fue numerosas veces censurado, está perfectamente representado en una de las iglesias románicas de mayor importancia en cuanto a su decoración escultórica: Santa María de Uncastillo. En relación a los instrumentos musicales que se tañen y que aparecen en éste y otros edificios del mismo estilo –el jacetano capitel del rey David y los músicos es todo un clásico– debo remitir a todo un trabajo fundamental para este tema, y éste es el estudio realizado por Pedro Calahorra, Jesús Lacasta y Álvaro Zaldívar[30] que se ha completado con algún otro artículo, para una etapa posterior como es el gótico tardío y un caso más concreto[31].

Pero falta hacer investigaciones similares para las numerosas piezas góticas que componen los retablos aragoneses donde es frecuente encontrar ángeles tocando todo tipo de instrumentos. Pueden citarse como ejemplo las tablas de la Virgen con el niño como reina de los cielos, de Blasco de Grañén[32]; o los que decoran las puertas interiores del tríptico relicario del monasterio de Piedra; o los que rodean a la Virgen de la leche de Albarracín, entre otros muchos. En un retablo de Velilla de Jiloca, puede apreciarse un precioso órgano portátil con sus tubos a los pies de la Virgen entronizada y sujetando al niño que es coronada por dos ángeles. Aparece la reina de los cielos flanqueada por Santa Catalina y Santa Bárbara, pero para el aspecto que estamos comentando destacan los dos ángeles que quedan a cada lado del órgano, uno de los cuales acciona los fuelles mientras el otro pulsa el teclado[33].

Pero volviendo a la iglesia de Santa María de Uncastillo hay que recordar que en su portada y en sus canetes además se ha plasmado no únicamente el mundo relacionado con la música, sino también el momento previo al baile o la danza, o de manera más amplia el ambiente festivo. Otro escultor más tardío tuvo casi como seña de identidad la representación de una bailarina que, o bien está a punto de comenzar a bailar, o bien se plasma completamente contorsionada al oír los sonidos de un arpista o de tocador de un instrumento

[30] Titulado *Iconografía musical del románico aragonés* fue editado en Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993.

[31] Lacasta Serrano, J., «Los ángeles músicos de la capilla gótica de San Victorián», en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 8 (2), Zaragoza, 1992, pp. 109-156.

[32] Por ejemplo la procedente de Albalate del Arzobispo, conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza; o la que existió en Lanaja, y de la misma localidad puede mencionarse la tabla de la coronación de la virgen de este mismo autor en el retablo de Lanaja, donde uno de los ángeles toca una gaita, mientras otro produce música con una flauta; la del retablo de Mosen Esperandeu de Santa Fe, procedente de Tarazona y hoy custodiada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

[33] Lacarra, M.ª C., «Retablo de la virgen con el niño, Santa Catalina y Santa Bárbara», en *Joyas*..., II, pp. 15-53.

denominado albogue (caso de Agüero, Biota). La iglesia ordenaba su plasmación que hay que recordar conllevaba un sentido reprobatorio o condenatorio de este mundo.

Sigamos hablando de las actividades profesionales. Uno de los ejemplos más conocidos es el del trabajo de carpintería que se representa en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel, mención de obligado cumplimiento. Allí vemos a quienes sierran, a los que manejan la azuela, ensamblan y esculpen la madera, sus instrumentos, las posturas que adoptaban, quiénes pintaban los cientos de tabicas que componen la espectacular armadura de par y nudillo. Incluso como elemento poco habitual cabe señalar la presencia femenina en la construcción representada por una mujer que procede a izar un recipiente mediante una polea[34]. Pero también me gustaría hacer referencia a algunos casos menos divulgados. Para el estilo gótico internacional puede citarse, entre otros numerosos casos, una tabla de la Anunciación de Marzal de Sax (doc. 1393-1410) que se conserva en el Museo de Zaragoza. Junto a la escena principal se abre una nueva estancia de menor importancia donde se dispuso al marido de María trabajando en su taller con los elementos propios de su oficio –tenazas, clavos, etc.– dispuestos sobre el banco, mientras sus manos trabajan con otros instrumentos[35]. De vez en cuando, las tablas en las que se muestran algunos momentos del nacimiento de Cristo, o incluso en la Epifanía, aparece como elemento anecdótico la azuela que usaban los carpinteros, en alusión a la profesión de San José[36]. Pero existe una tabla que refleja perfectamente la mesa de trabajo de los carpinteros. Se trata de la escena principal del retablo de la Epifanía que hoy se conserva en el Museo de Arte Sacro de Calatayud. En su ángulo inferior derecho aparece un banco de carpintero con instrumentos del equipamiento habitual necesario para desarrollar este oficio. No se puede discernir en este caso si su presencia hace referencia al trabajo del esposo de la Virgen, o bien puede ser el reflejo del gremio correspondiente de Calatayud como encargante del retablo[37].

El paso del tiempo ha provocado la desaparición de la mayor parte de la arquitectura civil medieval en Aragón, mientras que han sobrevivido las iglesias, edificios

[34] En la techumbre de la catedral turolense aparecen mujeres trabajando, así, por ejemplo, en una de las tabicas una transporta materiales en un cubo y en un capazo o recipiente, mientras en la escena inferior otra manipula en el interior de uno de los cestos. Su tocado ha hecho pensar en mujeres mudéjares.

[35] Lacarra, M.ª C., *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 2003, p. 35.

[36] En la tabla del Nacimiento, en el retablo de Santa Cruz de la Serós, donde puede verse en el suelo, junto a una vacía banqueta rectangular; en el retablo de San Salvador de Ejea cuelga de un madero.

[37] *Vid. La pintura gótica en la Corona de Aragón, Catálogo de la exposición*, Zaragoza, 1980, p. 126. y Mañas, F., *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, pp. 160-162.

de constante atención a lo largo del tiempo y respetados hasta por lo menos el siglo XIX, y los castillos, estos últimos tanto por la robustez de sus materiales constructivos como por sus emplazamientos. Fuera de ellos, pocas construcciones medievales han sobrevivido, salvo algunos pocos casos de edificios de uso público, de fecha muy avanzada porque son del siglo XV en su mayor parte, como la lonja de Alcañiz, algún ayuntamiento, la torre del reloj de Miedes, diversos puentes, y unos cuantos casos más, aunque su número no sea excesivo. En relación a las viviendas los casos que se pueden enumerar son muy escasos[38], y es que este tipo de construcciones han mudado en numerosas ocasiones, tanto por su lógico deterioro como por la llegada de nuevas modas, gustos y necesidades. Sin embargo, numerosas tablas de los retablos góticos nos aproximan a aquella arquitectura hoy perdida.

Efectivamente, en los retablos del siglo XV, muchas escenas presentan unas importantes arquitecturas como fondo de la escena religiosa propiamente dicha. Un caso destacado es el del ya citado retablo de la iglesia de San Salvador de Ejea donde escenas como la huida a Egipto, la curación del ciego, la resurrección de Lázaro o la entrada de Cristo en Jerusalén, por ejemplo, muestran con una gran precisión las construcciones coetáneas, con sus ventanas adornadas por tracerías, otras protegidas del sol y de la lluvia por unos elementos de madera, tejados de tejas curvas, murallas –símbolos urbanos por excelencia– con sus torres almenadas, otras con sus matacanes, y otras más rematadas por tejados cónicos, incluso se perciben las rejas que cerraban las puertas de la muralla, y hasta ondea la señal del rey de Aragón en alguno de sus tejados. Otras tablas del mismo retablo –pueden citarse las de la presentación de Jesús en el templo, Jesús entre los doctores o la duda de Santo Tomás–, nos introducen en los espacios internos donde pueden apreciarse con total nitidez las celosías que cierran los óculos, o las tracerías de las ventanas. La arquitectura gótica se nos muestra aquí con todo su esplendor.

Poco a poco se fueron introduciendo nuevos elementos, y uno de los que se observan es la representación de las propias calles de una ciudad. Resulta bastante curiosa la contemplación de una tabla de Miguel Ximénez con la escena de San Martín partiendo su capa con un pobre porque proporciona una vista urbana, e incluso las calles con algunos transeúntes, donde por cierto se incluyen ya elementos del nuevo estilo que se asentaba en Aragón, el Renacimiento[39]. Y es que la cronología de esta obra nos introduce en la contemplación de aquella Zaragoza que terminaba su periodo medieval y entraba

[38] La casa de los Luna en la calle Mayor de Daroca es uno de esos raros casos de supervivencia de aquellas viviendas palaciegas. *Cfr.* Pérez González, M.ª D., «La casa de los Luna en Daroca. El estudio de la heráldica como método de datación», en *II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, 1982, pp. 179-182.

[39] *La pintura gótica en la Corona de Aragón, Catálogo...* p. 148. Se conserva en el Museo provincial de Bellas Artes de Zaragoza.

con fuerza en el siglo xvi. Esta obra fue encargada antes de 1505 para la iglesia de San Pablo de esta capital. Incluso las fuentes públicas empiezan a ser representadas. Aparte de su significado simbólico, no puede dejar de mencionarse que era una tarea cotidiana, generalmente femenina y de los jóvenes de cualquier familia, la de acudir hasta dichas fuentes para trasladar desde ellas la imprescindible agua que se necesitaba en las casas. La que se representa en el ya aludido retablo de Velilla de Jiloca, por ejemplo, muestra, en la tabla de la Presentación de la Virgen en el Templo, una con dos caños y diseño hexagonal en la que una mujer moja sus manos.

Y a propósito de las casas. Como es lógico, el tamaño y el mobiliario estuvieron en función de la disponibilidad económica de sus habitantes. Una o dos estancias en los casos de una economía escasa, y un mayor número de habitaciones y espacios en los que habitaban familias con un considerable nivel económico. Por otra parte, debemos tener en cuenta que siempre contamos con mayores posibilidades de reconstruir de manera algo más precisa el entorno diario de los miembros de lo que podemos calificar como estamentos medios y privilegiados –casa real, nobleza, infanzones, alto clero...– que de los grupos más humildes, porque la información conservada es directamente proporcional al rango.

Para fines de la Edad Media las escenas de la Anunciación de la Virgen en los siglos bajomedievales constituyen una de las mejores *ilustraciones* de las estancias. Sirva como ejemplo la realizada para la iglesia parroquial de Cervera de la Cañada, realizada hacia 1435-1440, en la que la Virgen aparece sentada sobre un banco en el que el autor ha dispuesto una tela verde sobre el asiento y el respaldo. En la habitación aparecen dos ventanales abiertos, uno de los cuales muestra sus contraventanos abiertos, elemento no excesivamente habitual en aquellas viviendas. Detrás de la Virgen, en una especie de hornacina, se percibe un recipiente globular que cuelga de unas cadenas que servía para contener líquidos. Por supuesto, aparece el jarrón, o mejor dicho una gran jarra de una sola asa que contiene los habituales lirios.

Las viviendas de la ciudad de Zaragoza es la que ha sido objeto de mayor atención[40] aunque nuevos estudios –como el citado en la nota 9– van completando el magro panorama en relación a Aragón. El espacio adjudicado para esta ponencia me impide pormenorizar algo más sobre el número de estancias y su destino concreto, los materiales de construcción, etc., pero sí que quiero aludir a un elemento concreto que se constata en las casas de un considerable nivel. Las paredes se adornaban con reposteros, paños de brocado y lujosos tapices. Estos paños son citados en los inventarios, pero sobre todo podemos

[40] Falcón, I., «La construcción en Zaragoza en el siglo xv: organización del trabajo y contratos de obras en edificios privados», en *Príncipe de Viana*, Homenaje a don José M.ª Lacarra, anejo 2, Pamplona, 1986, pp. 117-143.

verlos en numerosas tablas de la pintura gótica del siglo XV ya que es frecuente que aparezcan tras la representación de cualquier santo. Particularmente, uno de los reposteros que me parecen más bellos es el que aparece tras la figura de Santa Quiteria en un retablo conservado en Alquézar, obra de Juan de la Abadía el Viejo, donde dicho paño presenta unos motivos vegetales y diversos escudos con las barras del rey de Aragón[41], pero podrían citarse otros numerosos casos[42].

Otro elemento a señalar son las solerías de cerámica que aparecen en numerosísimas tablas. Forman parte de los intentos de los pintores de dar una cierta perspectiva a sus obras pero, de paso, nos proporcionan la imagen de aquella azulejería existente en algunas de las casas del momento.

El mobiliario era escaso. Las arcas de todo tamaño y finalidad eran las piezas más habituales. Las había para guardar el pan, para la ropa de casa, para las vestimentas personales, e incluso se constata la existencia de pequeñas cajas o cofres para el dinero y para las joyas, en el caso de que el nivel económico de la casa permitiera tenerlas.

La estancia de mayor uso era la cocina. En ella estaban los asadores o varillas de hierro, llamadas también espedos, algunos cestos, cántaros y vasijas con diferentes destinos: vino, adobos, aceite en las zonas donde se cultivaba el olivo, alguna jarra con manteca, más algunos odres de piel de animal o alguna tinaja para el agua, eran los escasos objetos que podríamos encontrar en una casa campesina. A propósito del agua, como es lógico había que ir a buscar al río o a la fuente y para ello estaban los cubos *ferrados*, hechos con duelas de madera que se sujetaban con anillos de hierro. También fueron objetos habituales en las cocinas las artesas de madera, alguna mesa o tablero para amasar, algún pequeño molino manual, morteros, piedras de afilar, los enseres de hilado, cubas para la colada, etc. Es en el aspecto de cantidad y calidad de materiales donde radican las mayores diferencias entre los diferentes niveles económicos existentes.

Y por supuesto no podían faltar los calderos, las ollas y sus tapaderas, y las sartenes como elementos más importantes, tal y como se mencionan en los inventarios de bienes y testamentos, siendo al contrario más escasas las alusiones a copas y vajillas. Con todo, las hay. En fechas tempranas las menciones aparecen cuando algunas de estas copas eran citadas en los testamentos porque eran destinadas a la fabricación de cálices. En las casas más acomodadas de los

[41] Lacarra, M.ª C., Retablo de Santa Quiteria, virgen y mártir, en *Signos*..., p. 438.

[42] Cito sólo un par de tablas a modo de ejemplo: la de San Sebastián (Museo de la Colegiata de Daroca), o la que se conserva en Tobed, obra de un autor anónimo, dedicada a San Cosme, Cfr. *Joyas*... I, p. 122.

siglos XIV y XV se conoce la existencia de piezas de plata, tales como tazas y escudillas, signo externo de que se ocupaban los niveles superiores de la escala social, aunque pocas han llegado hasta nuestros días. En este tema concreto puede citarse, por ejemplo, una escudilla procedente del monasterio de Sijena, punzón de Zaragoza[43]

En dichas cocinas los grandes calderos se colgaban sobre el fuego mediante unas cadenas o *cremallos*, pero los pucheros de menores dimensiones se disponían sobre unos trípodes o trébedes que quedaban por encima de las brasas. Como es lógico ninguna de estas piezas ha llegado hasta nosotros pero sí pueden contemplarse en algunas tablas góticas. En el retablo de Villarroya del Campo aparece la escena de la adoración de los pastores, y a los pies de San José se muestra un pequeño puchero sobre las trébedes y todo ello a su vez sobre una pequeña lumbre encendida[44]. Y en obra de Blasco de Grañén realizada para Anento el pintor, a la hora de representar el nacimiento, incorporó una cantimplora y un brasero encendido interpuestos entre los principales personajes[45].

Y a propósito del retablo de Villarroya del Campo la representación del nacimiento de la Virgen nos ofrece una deliciosa escena: varias mujeres que llevan a Santa Ana diversos alimentos. Una le acerca un cuenco con sopa del que sobresale la cuchara, y la otra le lleva un plato o fuente con un ave donde se aprecia un cuchillo –no olvidemos que el uso del tenedor fue un lujo que se empezó a utilizar muy tardíamente–, mientras la protagonista con un pecho descubierto se dispone a dar de mamar a la niña que sostiene. A los pies de la cama situó el pintor a otras dos mujeres, una de las cuales parece estar lavando unos pañales en un barreño, y junto a ellas un brasero muestra los incandescentes trozos de carbón que calientan la estancia. Resume esta escena perfectamente las atenciones que se proporcionaban a las mujeres tras haber dado a luz. El mismo tema, una entre tantas otras ocasiones, se plasmó en una tabla del retablo de Velilla de Jiloca. Su anónimo autor en este caso optó por materializar el momento en que las mujeres acercan a la recién nacida María hacia su madre que, al igual que en el caso anterior, muestra uno de sus senos al descubierto indicando que va a proceder a alimentar a la criatura. En este caso se reprodujeron algunas piezas de mobiliario, el banco que flanquea la cama, las telas que cerraban el espacio de la cama y le proporcionaban intimidad, y otras tales como un taburete o un pequeño mueble, ambos de madera, en

[43] Dalmases, N. «Escudilla. Plato de vajilla», en *Signos...*, p. 430).

[44] Lacarra, M.ª C., «Retablo de la Virgen con el niño», en *Joyas...*, pp. 97-119.

[45] Lacarra, M.ª C., «Retablo mayor de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket», en *Joyas...*, III, pp. 29-53.

cuyos estantes aparecen diversos objetos, recreando así el ambiente de una estancia de una vivienda burguesa de mediados del siglo XV.

Pero también estaba el mundo de lo espiritual de aquellos hombres y mujeres que vivieron en una sociedad fuertemente impregnada por la religión, y no sólo me refiero al hecho de acudir a las iglesias. En algunos casos las testamentarías precisan que en las casas aragonesas existían imágenes religiosas, y así en las últimas voluntades se citan también, por ejemplo, la existencia de *papeles*, en los que se plasmaban temas religiosos, tales como la Piedad, el Crucificado, la Virgen o cualquier santo, cuya advocación estaría en relación a la devoción particular de cada familia, quizás incluso a su profesión, y es posible que también en relación al nombre del dueño de la casa. Por supuesto, es más que probable que las casas de gentes acomodadas dispusieran de algún oratorio privado, y ello nos permite pensar en que en ellos existirían pequeños retablos.

Y a propósito de la representación de los santos como patronos laborales puede aludirse al tema de los atributos que ostentan y que nos permiten identificarlos. Se trata de elementos fundamentales en la iconografía de dichos santos. Los portan generalmente en sus manos, y a su vez nos muestran algunos otros objetos que se utilizaban en aquella sociedad bajomedieval. Cualquier tabla de San Cosme, como la procedente de la iglesia de San Pedro de Tobed[46], nos muestra al santo sujetando en su mano una redoma propia de su profesión de médico. Pueden citarse muchos otros casos, pero debo limitarme a unos pocos, tales como el peine de hierro que utilizaban los cardadores que aparece en las representaciones de San Fabián y de San Blas, el arco y las flechas de San Sebastián, el tarro de perfume que lleva Santa María Magdalena como recuerdo de que derramó su contenido sobre los pies de Cristo o el que llevó al sepulcro con el resto de las Santas Mujeres, las tenazas que ostenta Santa Apolonia, y un sinfín de ejemplos más.

Dentro del mundo de las creencias religiosas debo destacar la importancia de los propios edificios eclesiásticos, por otra parte téngase en cuenta que las iglesias son las construcciones de la época medieval que en mayor número han llegado hasta nuestros días. Constituían un elemento fundamental en la vida de aquellos hombres tanto en el medio rural como en el urbano. Las casas se agrupaban a su alrededor, y se tenía la sensación, en una sociedad plenamente cristiana como aquella, que esta ubicación protegía las débiles construcciones de la villa y a sus habitantes. Se trataba de edificios levantados con materiales

[46] Lacarra, M.ª C., «San Cosme», en *Joyas...* I, pp. 121-126.

mejores y más sólidos que los empleados en las viviendas de los siglos XII y XIII, incluso del XIV. Aquellos edificios fueron mucho más que la casa de Dios. Durante siglos, y mientras el poder concejil no se desarrolló y con orgullo construyó sus propios edificios, fue el lugar que albergó las reuniones de la comunidad en muchos casos. Y el sacerdote responsable era alguien muy especial dentro de las mismas porque tenía el control de las conciencias de los convecinos mediante diversos instrumentos coercitivos, tales como la privación de los sacramentos, e igualmente podía denegar el ser enterrado en lugar sagrado. Un campesino medieval tenía como obligación contribuir al mantenimiento de la iglesia y al sustento de la persona que la atendía. Los diezmos y primicias que abonaban, y que pueden cuantificarse entorno al 11-12% de las rentas campesinas, se restaban a los escasos ingresos de las masas rurales.

En aquella sociedad hasta el tiempo tenía una dimensión religiosa. Y es que las campanas de la iglesia marcaron el ritmo diario de trabajo, convocaban al rezo, señalaban el mediodía con su sonido para la oración del Ángelus, etc. Y mucho más en el mundo monástico donde cada tres horas el tañido indicaba los oficios religiosos correspondientes a determinada hora canónica, desde Maitines hasta Completas. Y el sonido a destiempo de las campanas indicaba una grave alteración del devenir diario. El trabajo diario se desarrollaba de sol a sol, y sólo cuando la oscuridad se imponía llegaba el silencio y el descanso. La semana quedaba marcada por la fiesta del domingo, día dedicado al Señor, y las innumerables fiestas de guardar establecidas por la Iglesia medieval. La alimentación diaria se alteraba con ocasión de la obligada abstinencia de los viernes; los pagos por el disfrute de las tierras cedidas para su explotación por sus dueños se acordaban para fiestas como la de San Gil o la de San Miguel, y ello era porque las referencias cronológicas venían marcadas por el santoral y como testimonio vivo de aquella forma de señalar el tiempo quedan los refranes: «Por San Blas, la cigüeña verás», «A todo cerdo le llega su San Martín», «Lluvia por San Juan, quita vino y no da pan».

Numerosas iglesias románicas, góticas y mudéjares han sobrevivido hasta nuestros días, y en relación a ellas quiero hacer alguna precisión. Sus advocaciones y las de los numerosos retablos que en ellas se custodian son un termómetro perfecto para aproximarnos a las devociones de mayor raigambre en cada momento. En las zonas altoaragonesas una de las que tuvo mayor arraigo en los siglos XI y XII fue la de San Martín de Tours. Ya el profesor Ubieto plasmó en un mapa la localización de las iglesias que tuvieron al apóstol de las Galias como titular y demostró que se dieron, sobre todo, en las áreas pirenaicas y a lo largo de las vías recorridas por los miles de peregrinos ultrapirenaicos que acudieron hasta Compostela. Otro tanto podríamos decir para el arraigo de otras devociones de santas y santos de procedencia gala, tales como Santa Fe o San Caprasio. Otra razón para entender su expansión es el gran

número de gentes que, procedentes de las diversas regiones de Francia, se instalaron en Aragón desde el último tercio del siglo XI y a lo largo del siglo XII, al compás de los avances conquistadores de unos reyes estrechamente unidos a otros gobernantes galos por lazos familiares, de relación feudal y por nexos religiosos, pues la mayor parte del alto clero, caso de obispos y abades de los monasterios principales, tenían similar procedencia en aquel lapso concreto de tiempo. Por otra parte, las diferentes legislaciones que la monarquía ofreció en su intento de promover la repoblación de sus dominios fueron un gran acicate para la llegada e instalación de quienes genéricamente fueron llamados francos. En los siglos del románico hubo una preferencia por la representación de algunos santos, y de manera destacada la de los mártires, considerados por sus coetáneos como auténticos héroes.

La vida de una persona también estaba vinculada por muy diversas razones a los santos. Téngase en cuenta que, al poco de nacer, se le imponía un nombre religioso en el sacramento del bautismo, y éste solía ser habitualmente el de un apóstol o de un santo. Por otra parte, cuando empezaba a trabajar en un determinado oficio se acogía a una cofradía o gremio determinado que le vinculaba de por vida al santo protector correspondiente. Los cardadores de lana rezaban a San Blas o a San Fabián, los perfumistas a Santa María Magdalena, los orfebres a San Eloy... Añádase a esto que si enfermaba, esperaba la sanación de su dolencia rezando a determinados santos. Así, cuando se trataba de afecciones a la garganta se imploraba a San Blas; para las afecciones dentales, a Santa Apolonia; y para el mal de ojos, a Santa Lucía. Con frecuencia oía referencias sobre los santos y sus vidas ejemplares, tanto en los sermones de sus párrocos como en los poemas populares, donde de forma constante se recordaban los hechos más sobresalientes de sus vidas y de sus muertes. Y además vivía en unas localidades donde se veneraba a unos determinados santos locales. En Zaragoza, destaca el caso de Santa Engracia, pero si mencionáramos el caso de la capital oscense habría que hablar obligatoriamente de San Vicente Mártir, de San Lorenzo y de sus padres. Y una pieza donde se represente a San Victorián de Asán tiene toda la posibilidad de proceder de la región sobrarbense.

La protección se extendía a los animales, y a la vez se pedía su intercesión para evitar que ciertos hechos de la naturaleza pudieran acabar con las cosechas. En Aragón ya se ha mencionado que el trabajo agrícola fue mayoritario, por tanto no puede asombrar que haya bastantes imágenes de Santa Bárbara que era protectora contra las dañinas tormentas, dado que quien realizó su ejecución fue herido por un rayo.

Las devociones particulares fueron muy diversas y las motivaciones pueden variar mucho ya que determinadas circunstancias incrementaban la devoción de un

santo determinado. De esta manera, las pestes del siglo XIV y sus periódicos rebrotes marcaron la difusión de algunos fervores religiosos, y en el Aragón de la Baja Edad Media empezaron a ser habituales los retablos que contienen imágenes de los santos a los que se invocaba cuando llegaban de dichas epidemias. Las imágenes de San Sebastián y de San Roque, abogados tradicionales contra la peste, se hicieron habituales en las tablas del siglo XV[47]. Y otro tanto puede decirse de quienes buscaban la salud a través de la intervención de los profesionales de la medicina. Las pinturas de San Cosme y San Damián tuvieron que ser habituales en los hospitales de aquellos siglos, puesto que eran invocados contra cualquier tipo de enfermedad, aunque también es cierto que a lo largo del tiempo se consolidó una cierta especialización en cuanto a qué santo se rezaba según la enfermedad que se tuviera.

En relación a esta vertiente espiritual diversas pinturas pueden ilustrarnos sobre algunos aspectos relacionados con la liturgia y las celebraciones religiosas. Desde los momentos iniciales de la pintura gótica se representaron sobre diversos soportes los ceremoniales eclesiásticos. Menciono un caso temprano que se refleja con todo detalle en el ya citado *Vidal Mayor*. Tras la miniatura inicial, con una representación real, rodeada por cuatro obispos con sus mitras y báculos, y ocho de sus ricoshombres, la primera de las miniaturas que hacen relación a un aspecto foral concreto trata de la protección que debía dispensarse a los edificios sagrados. Como ilustración se nos muestra un edificio religioso con su torre en la que cuelgan dos campanas y toda una escenificación de una ceremonia religiosa donde figura un altar con sus manteles y otros objetos propios de una representación de este tipo: el cáliz, la cruz, una vela en su candelero, sin faltar las lámparas de aceite que penden del techo. El sacerdote está revestido, al igual que los acólitos, uno de los cuales sostiene en alto un abanico ritual. Se completa con diversos religiosos –incluso se distingue que uno de ellos es un franciscano– que participan en el acto litúrgico con sus cantos, que leen en un libro de coro sustentado sobre un decorado atril[48]. Y desde luego no es la única representación: En el frontal procedente de Chía se representa un milagro acaecido a San Martín de Tours cuando celebraba misa. Si observamos la escena percibiremos la riqueza de la indumentaria con la que aparece revestido el santo, a base de un tejido decorado con unos elementos ornamentales de gran vistosidad, probablemente de inspiración oriental, que se repiten en las telas que cubren el altar[49].

[47] Cito como referencia, aunque hay muchas más, el retablo de Santa Ana entre San Sebastián y San Roque, obra de Miguel Ximénez y su taller de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste, estudiado por M.ª C. Lacarra, en *Joyas*..., II, pp. 83-97.

[48] *Vidal Mayor*, fol. 9 r

[49] Borrás, G., García Guatas, M., *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, pp. 400-405. El mismo tema figura en fechas mucho más tardías, y como ejemplo remito al retablo de San Martín, Santa Susana y San Clemente, obra de Martín Bernat para Daroca y en este caso en el altar apoya además un tríptico.

Muchas otras obras artísticas nos permiten conocer los objetos que se disponían en los altares y los ornamentos litúrgicos. Sobre todo, conforme se avanza dentro de las fases de la pintura gótica, las obras se completan con muchos más detalles ambientales. Representaciones como la misa de San Gregorio, por ejemplo, nos ilustran bien a las claras para la Baja Edad Media. Este tema es un tema iconográfico tardío, y prueba de ello es que no figura en la *Leyenda Dorada*, obra trascendental, como es bien sabido, para la creación de las «imágenes» de los santos. Refleja la duda de un asistente a una misa dicha por el santo sobre la presencia auténtica de Cristo en la Sagrada Forma, y por la plegaria de dicho papa y uno de los cuatro padres de la Iglesia latina, Cristo se apareció con su cuerpo marcado por los estigmas, y generalmente junto a él se dispusieron los instrumentos de su pasión. Un ejemplo de este tema podemos verlo en el banco del retablo de la iglesia de San Miguel de Alfajarín, obra también de Martín Bernat.

Cito como último ejemplo, entre otros más que podrían señalarse, la tabla de uno de los más conocidos retablos de Daroca, y más en concreto las que formaron en su día un gran políptico dedicado al milagro de los Sagrados Corporales. Una de las escenas recoge la misa al aire libre que el sacerdote darocense Mateo Martínez decía en 1239 en el campamento militar cristiano durante la conquista del reino taifal de Valencia, y otra más muestra el momento en que dicho sacerdote procedió a esconder las Sagradas Formas envueltas en los Corporales, y aun una tercera cuando el sacerdote enseña la tela ensangrentada. En todas ellas podemos observar el altar de campaña, el atril que sostiene el misal, en una ocasión abierto y en otra cerrado, los candeleros, los manteles de altar y las ricas telas que lo adornaban en su parte frontal, el paño superior que servía de telón a una talla gótica del Crucificado[50], que nos ilustran sobre cómo se celebraban las ceremonias religiosas durante las campañas militares. Por otra parte, y en relación a este aspecto, puede citarse un pequeño altar portátil en forma de tríptico que procede de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Tobed, pequeña pieza que combina pintura y escultura[51], y que parece estar relacionado con una obra propia y particular de algún caballero de la orden militar del Santo Sepulcro, a quien pertenecía la villa citada.

La predicación de un santo nos muestra en las pinturas góticas del siglo XV los púlpitos desde los que se adoctrinaba a las multitudes en el mensaje cristiano. Unas pocas piezas han sobrevivido de aquellos siglos, y cito como ejemplos destacados el mudéjar de la iglesia de Santas Justa y Rufina de Maluenda, o el de fines del siglo XV del Salvador de Ejea. Pero, además,

[50] Lacarra, M.ª C., «Conjunto de tablas con el milagro de los Sagrados Corporales», en *El espejo de nuestra historia*, Catálogo de la exposición, Zaragoza, octubre 1991-enero, 1992. pp. 449-450.

[51] Lacarra, M.ª C., «Altar de campaña», en *Joyas*..., I, pp. 131-134.

están los casos de los púlpitos de madera que se representan en los retablos, que existieron pero no han sobrevivido. Así pueden citarse, sin posibilidad de ser exhaustiva la relación, la predicación de San Félix en ¿Ampurias?, y en Gerona (Torralba de Ribota)[52], o la de San Prudencio en Calahorra (catedral de Tarazona)[53].

Incluso podemos aproximarnos a las grandes ceremonias que se celebraban en aquel Aragón medieval a fines de la Edad Media. La vistosidad debía ser una característica general a tenor de las piezas y representaciones que disponemos. Así deben citarse desde las que hoy en día han sobrevivido, por ejemplo, las vestimentas sagradas que procedentes de la catedral de Roda de Isábena se conservan en la actualidad en Lérida. Se trata de unas espectaculares piezas que se utilizaban en los actos religiosos de notable solemnidad. Especialmente vistosas son las casullas y las capas pluviales, pero también han sobrevivido algunas dalmáticas. Entre las casullas cabe citar la llamada de San Vicente con una franja de bordados de la segunda mitad del siglo XIV[54], aunque el soporte y la cenefa que orla la pieza es del siglo XIX, y la de San Ramón.

Y en cuanto a las vestimentas propias de los diocesanos los pintores del gótico internacional plasmaron santos que ocuparon la dignidad episcopal y su entronización dio ocasión para conocer cómo se celebraba esa ceremonia. Como referencia puede mencionarse el caso del retablo de Anento, obra de Blasco de Grañen, donde se muestran la de San Blas y la de Santo Tomás Becket, pero existen muchas más. Debe destacarse que en el Aragón de fines del último tercio del siglo XV y primeros años del XVI éste fue un tema que se dio de manera frecuente. Estas obras nos proporcionan la imagen de las mitras, báculos, reposteros, pero sobre todo las impresionantes capas pluviales, vestimenta que servía para proteger de las inclemencias climatológicas al sacerdote. Las pinturas de maestros como Tomás Giner, Martín Bernat y otros autores, pero sobre todo el extraordinario Santo Domingo de Silos de Bartolomé Bermejo (Museo del Prado) nos acercan aquellos hermosos ejemplares de capas rematadas por franjas bordadas que, a su vez, nos proporcionan figuras de santos y apóstoles de nuevo con vistosas e imponentes indu-

[52] Lacarra, M.ª C., «Retablo de San Féliz de Gerona», en *Joyas*..., III, pp. 97-117.

[53] Lacarra, M.ª C., «Juan de Leví, pintor al servicio de los Pérez Calvillo en su capilla de la seo de Tarazona (1403-1308)», en VV.AA, *Retablo de Juan de Leví y su restauración*, Zaragoza, 1990.

[54] Se le denomina de San Vicente porque dicho santo aparece representado en la parte superior del escapulario delantero. Se completa esta parte con la Coronación de espinas y el beso de Judas: Naval, A., *Patrimonio emigrado*, Huesca, 1999, p. 150.

mentarias[55]. Y a su vez sorprenden los majestuosos tronos en los que se sientan, obras de una riqueza excepcional y una muestra espléndida de la carpintería de la época.

En cuanto al tesoro litúrgico, estaba formado por piezas de gran valor en los centros religiosos más notables. Pocas piezas de este tipo han sobrevivido en Aragón a los avatares del tiempo, pero sabemos de la existencia de cálices de oro y piedras preciosas porque en ocasiones han dejado rastro documental. Y a propósito de este aspecto puedo mencionar un caso relacionado de nuevo con San Juan de la Peña. Bien conocidas son las relaciones entre este monasterio y la primera dinastía, la de los Ramírez, que gobernó Aragón. Los nexos que tuvieron fueron intensos, y no puede extrañar que en algunas ocasiones las piezas litúrgicas de este centro sirvieran para sacar de apuros a la casa reinante. Dos documentos del rey Ramiro II lo atestiguan. Una vez pasada la dificultad económica, el soberano procedió a compensar al centro por la pérdida sufrida, y ello nos ha permitido aproximarnos al conocimiento de los ricos objetos que se había llevado[56]. Y desde luego no es el único caso atestiguado en Aragón.

Es hora ya de terminar estas páginas y no me cabe más que volver a insistir que, para profundizar en el conocimiento de éstos y otros muchos temas de la vida cotidiana y de los aspectos espirituales del Aragón medieval, es necesario aunar esfuerzos con los historiadores del arte para tratar de compaginar los datos documentales con los objetos y las innumerables imágenes procedentes de la pintura y la escultura que nos han quedado de aquellos siglos.

[55] Cito como ejemplo la tabla de San Agustín y San Lorenzo, obra de Tomás Giner, fechada hacia 1458-1459 que se conserva en el palacio arzobispal de Zaragoza: Lazarra, M.ª C., en *El espejo...* pp. 509-510. O la del obispo San Valero entre San Vicente y San Lorenzo, procedente de la iglesia de Santa María Magdalena de Lécera, trabajo de Martín Bernat estudiado también por la misma autora: *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Catálogo de la exposición, Barcelona, 2003, pp. 262-363.

[56] 1134: *Esta es la carta de donación y entrega que hago yo Ramiro, rey por la gracia de Dios, por el alma de mi padre y de mi madre y del rey Alfonso, mi hermano, y por el perdón de mi pecados y de todos mis familiares, y por todo aquello que extraje de San Juan, esto es, un cáliz de oro, tasado en 774 mezcales de puro oro, y 85 piedras preciosas y una estola y un manipulo, valorado en 17 marcos y fertón de plata.* Un año más tarde, otro documento, en este caso de 1135, recoge otra donación compensatoria del mismo Ramiro II: *Y estas villas mencionadas ofrezco a Dios y a San Juan* de la Peña *y a Santa María de Iguacel y a los monjes que en ellas profesan, para que las tengan y posean a perpetuidad, como compensación por aquel cáliz de piedras preciosas y por un jarrón, también de piedras preciosas, que tomé de San Juan, y por aquella mesa de plata, y sobredorada, que me llevé de Santa María de Iguácel para acuñar mi moneda de Jaca. Y fue aquella plata pesada en cuarenta marcos y media onza de plata fina.*



Fig. 1. Grupo de peregrinos. Pinturas románicas de la iglesia de San Juan. Uncastillo (Zaragoza).



Fig. 2. Detalle del calzado de Abel. Capitel de San Juan de la Peña (Huesca).



Fig. 3. Exposición del cuerpo de Santo Tomás Becket. Tabla del retablo de Anento (Zaragoza).



Fig. 4. Esenciero musulmán hallado en Albarracín (Teruel).



Fig. 5. Piezas de vajilla incrustadas en la torre mudéjar de Terrer (Zaragoza).



Fig. 6. Campamento y tiendas de campaña de los Calatravos.
Torre del castillo de Alcañiz (Teruel).

Fig. 7. Aviso del ángel a San José. Capitel de San Juan de la Peña (Huesca).





Fig. 8. Fol. 28 v del Vidal Mayor, versión romanceada en aragonés del códice *In Excelsis Dei Thesauris*. Códice del The J. Paul Getty Museum de Malibú (California, USA).



Fig. 9. Adán arando. Capitel de San Juan de la Peña (Huesca).



Fig. 10. Sara elaborando pan. Capitel de Alquézar (Huesca).



Fig. 11. Ángeles tocando el órgano. Detalle de la tabla central del retablo de la iglesia parroquial de Velilla de Jiloca (Zaragoza).



Fig. 12. Detalle del trabajo de carpintería. Techumbre de la catedral de Teruel.



Fig. 13. Anunciación y detalle de San José. Museo de Zaragoza.

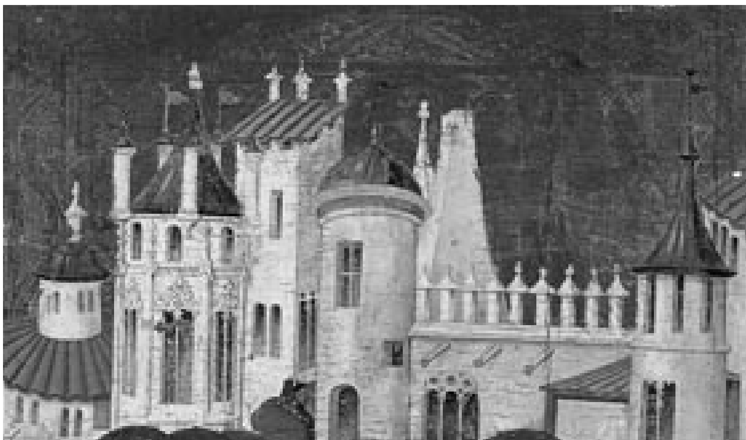


Fig. 14. Arquitectura de una ciudad aragonesa. Detalle de la curación del ciego de nacimiento. Retablo mayor de San Salvador. Ejea de los Caballeros (Zaragoza)



Fig. 15. Detalle de una calle.
San Martín partiendo su capa con un pobre.
Museo de Zaragoza.



Fig. 16. Detalle de una fuente pública. Presentación de María en el Templo.
Iglesia parroquial de Velilla de Jiloca (Zaragoza).



Fig. 17. Santa Quiteria, patrona contra la rabia y la locura. Colegiata de Sta. María de Alquézar (Huesca).



Fig. 18. El nacimiento de la Virgen. Retablo de la iglesia parroquial de Villarroya del Campo (Zaragoza).



Fig. 19. Frontal de Chía (Huesca) dedicado a San Martín de Tours. Sobresalen las escenas de la misa y la muerte del santo. Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Fig. 20. *Vidal Mayor*, fol. 9, miniatura que ilustra la legislación sobre la protección de las iglesias.



Fig. 21. Mujeres trabajando.
Techumbre de la catedral de Teruel.



Fig. 22. Anunciación procedente de Cervera de la Cañada (Zaragoza). Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona.



Fig. 23. Tarro de perfume de María Magdalena. Retablo de San Antonio Abad, Arándiga (Zaragoza).



Fig. 24. Misa de San Martín de Tours y muerte del santo. Escenas del banco.
Retablo de San Martín, San Silvestre y Santa Susana. Museo de la Colegiata de Daroca (Zaragoza).



Fig. 25. En esta tabla que forma parte del conjunto que representaba el milagro de los Corporales, h. 1484-1488, puede observarse un altar de campaña. Museo Colegial de Daroca (Zaragoza).



Fig. 26. Adoración de los Reyes Magos. Retablo de la Iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Obsérvese en la parte superior derecha la azuela de carpintero alusiva al trabajo de San José.



Fig. 27. Azulejería y mobiliario. Detalle de la escena del nacimiento de la Virgen en el retablo de Velilla de Jiloca (Zaragoza).



Fig. 28. Detalle de San Cosme. Iglesia de San Pedro de Tobed (Zaragoza).



Fig. 29. Puchero puesto sobre trébede, detalle de la escena de la Adoración de los pastores. Retablo de la Virgen con el Niño. Villarroya del Campo (Zaragoza).



Fig. 30. Imponentes vestiduras litúrgicas cubren las figuras de San Agustín y San Lorenzo.
Palacio Arzobispal de Zaragoza.

REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS EN TORNO A LA VID: UNA IMAGEN DE LA SOCIEDAD MEDIEVAL ARAGONESA

MARÍA LUZ RODRIGO-ESTEVAN

I

En la iglesia del Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), los pintores Blasco de Grañén y Martín de Soria trabajaron durante las décadas centrales del siglo XV –entre 1438 cuando es firmado el encargo y 1476, fecha en la que es concluido[1]– en un impresionante retablo destinado al altar mayor. En una de las escenas que componen esta obra, la de la *Huida a Egipto,* los artistas plasman con verdadera maestría los cultivos periurbanos donde los campesinos vestidos con ropas de trabajo se afanan en las tareas agrícolas de viñedos y campos mientras los caminos que parten de la ciudad amurallada son transitados por soldados y otras gentes en sus desplazamientos cotidianos. Es una precisa imagen de la sociedad feudal bajomedieval aragonesa, de una sociedad guerrera y campesina en la que la ciudad articula el territorio y la economía agraria ha sentado sus bases en las cosechas de cereal y de uva[2] (figs. 1 y 2).

La conservación de fuentes iconográficas y archivísticas de muy diversa tipología a partir de la formación política de Aragón –primero como condado y

[1] Además de los estudios de María del Carmen Lacarra sobre Blasco de Grañén y Martín de Soria que reseñamos en la bibliografía adjunta, esta investigadora señala diversas referencias documentales sobre la realización del retablo en *Recuperación de un patrimonio. Restauración en la provincia* (coords. Valero Suárez e Isabela de Rentería), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, pp. 226-227.

[2] El interés por destacar la importancia de estos cultivos en la economía tardomedieval hace que los pintores se tomen la licencia de plasmar en un mismo tiempo estacional la recogida de la mies y la vendimia. La presencia del río navegable y del puente desde donde dos personajes observan el paisaje de huertas y campos agrícolas dando la espalda a la gran ciudad amurallada pudiera ser una representación de Zaragoza, el Ebro y su entorno, una imagen familiar para los autores del retablo pues vivían y tenían sus talleres de trabajo en la capital aragonesa.

después como reino–, proporciona al medievalista una valiosa información para definir los procesos de creación de un paisaje agrícola de viñedos que, más allá del referente geográfico, se transforma en un espacio social, cultural y económico de gran trascendencia en las centurias medievales y cuya herencia pervive y es motor de desarrollo en la actualidad[3].

II

La producción vitícola adquirió relevancia en Aragón a partir del siglo XI con el asentamiento del nuevo orden político, social, económico y religioso en los espacios hasta entonces controlados y dominados por el Islam. Durante el período de avances militares y consolidación de fronteras (ss. XI-XIII), el viñedo fue la gran apuesta en la colonización económica y social del territorio y en la creación de nuevos espacios agrícolas en unos enclaves donde el clima, el relieve y el suelo dificultaron la repoblación y la extensión de otros cultivos y aprovechamientos. Leyes generales, normativas locales y fórmulas jurídicas de propiedad y explotación de la tierra fomentaron el cultivo de la vid y facilitaron la posesión generalizada de viñas entre la población rural.

Y junto a los argumentos de índole política y socioeconómica, la expansión de la vid respondió también a factores culturales: la consideración del vino como alimento básico en la dieta y como elemento imprescindible en el ritual religioso cristiano resulta necesaria para comprender la atención dedicada por los poderes públicos y los actores sociales –municipios, realeza, nobleza, monasterios, órdenes militares, consumidores, pequeños propietarios y cultivadores– a todos los procesos relacionados con la producción vitivinícola. A tenor del estudio de las fuentes escritas, a partir del siglo XIII el desarrollo de las ciudades y la necesidad de abastecimiento de vino como producto básico alimentario dieron un impulso definitivo al cultivo del viñedo en las áreas periurbanas.

[3] Son cuatro las denominaciones de origen en la autonomía de Aragón: *Cariñena*, en la provincia de Zaragoza, en pleno valle del Ebro, con 14 municipios y 21.000 hectáreas de viñedo distribuidas en las faldas de las sierras ibéricas de Algairén y Pecos, entre los ríos Huerva y Jalón; *Somontano*, al pie de la sierra de Guara, en la provincia de Huesca, entre los ríos Alcanadre y Cinca, con 43 localidades y 4.000 hectáreas de vides; *Campo de Borja*, con 16 municipios y 6.300 hectáreas cultivadas entre las sierras del sistema ibérico del Moncayo y el valle del Ebro, en la provincia de Zaragoza; y la más joven, *Calatayud,* con 8.000 ha repartidas en el valle del Ebro en torno a la compleja red hidrográfica del Jalón, el Jiloca y otros ríos menores. Buena parte del territorio aragonés restante se integra en cinco grandes zonas de «Vino de la Tierra», calificación de calidad previa a la de Denominación de Origen: *Bajo Aragón* y *Ribera del Jiloca,* ambas con municipios de las provincias de Teruel y Zaragoza, *Valdejalón* en Zaragoza, *Ribera del Gállego-Cinco Villas,* entre las provincias de Huesca y Zaragoza y *Valle del Cinca* en la provincia de Huesca.

De este modo, en el Aragón medieval se constata la transición de un cultivo integrado en un sistema de expansión agrícola y autoabastecimiento a un monocultivo intensivo de la vid en los terrenos más productivos y próximos a los mercados de consumo y distribución. A lo largo de los siglos XI-XIII plantar viñas por doquier constituyó una excelente solución económica para asegurar el autoabastecimiento de la población en pleno proceso de expansión territorial del Reino, cuando todavía no se había vertebrado el espacio y los incipientes circuitos comerciales estaban en consolidación. La elección de la viticultura como motor de desarrollo de la economía regional supuso la mutación de las estructuras productivas preexistentes, vertebradas sobre el regadío y subsidiariamente en el cultivo de cereales panificables, tal y como ha sido estudiado para el área de Huesca (Laliena 1983; Rodrigo 2007a).

Los testimonios documentales avalan la hipótesis de que la tradición viticultora musulmana fue aprovechada y desarrollada por las nuevas estructuras de poder. Tanto en los somontanos de Huesca y Barbastro como en el valle del Ebro son abundantes los ejemplos constatados del traspaso del cultivo de la vid a manos cristianas y del mantenimiento de las formas de producción, con viñas que ocupan tierras provistas de infraestructuras de regadío –ríos, acequias y brazales o canales de riego– y que crecen mezcladas con cultivos de huerta, frutales y olivos. En unos casos, esta transferencia se origina por la apropiación cristiana de tierras y bienes que se ampara en el derecho de conquista de la monarquía y, en otros casos, por los movimientos de compraventa y/o permuta que se inician tras el establecimiento del nuevo orden político[4]. Junto a estas situaciones, los musulmanes que permanecieron en el valle del Ebro y sus afluentes tras la conquista cristiana continuaron su tradicional dedicación a la vid, bien como propietarios en sus parcelas, bien como cultivadores en fincas ajenas; ello contextualiza las reiteradas órdenes reales que desde 1129 exigen el pago de diezmos en tierras que pasan de manos musulmanas a cristianas o que, siendo propiedad de cristianos, son cultivadas mediante contratos de

[4] Además de los diplomas reales de donación de viñas, tierras, casas y otros bienes a favor de los colaboradores de la monarquía en las conquistas militares –el caso de las donaciones de Pedro I en los años 1097 y 1098 en el entorno de Huesca (Ubieto 1955: docs. 31, 44, 45, 49)–, Canellas (1989) recoge multitud de ejemplos en este sentido relativos al valle del Ebro. Uno de los que mejor ilustra el traspaso de poder y la redistribución de propiedades es la concordia firmada en 1147 por el obispo de Zaragoza con García Martínez sobre la propiedad de una casa y de una viña que *in tempore sarracenorum fuit fratris de Alhatim, quam rex Adefonsus dederit magistro Guarino pro hereditate, et magister Guarinos dedit illam sancto Salvatori pro anima sua* (doc. 159). Otros testimonios significativos aparecen en el doc. 11, de 1121: Per Denia vende a Raúl de Larrasun por 55 sueldos un huerto mezclado con viña en la ribera del río Gállego que antes era propiedad de Mahomat Azacharia; en torno a 1129 (doc. 47) el escribano Ramón Galindo y su esposa donan un campo con tres olivos que «fuit de mauro Abin Alhannat» y una viña en el término de Mezalaatar «que fuit de mauro que cognominatur Abin Sharif»; o en el doc. 124, de 1142: Ihaie Aben Bacoza vende una viña en Alagón a Pedro Tissener.

aparcería por moros[5]. Preocupación recaudatoria que persiste en el siglo XIII y que ha quedado recogida en la miniatura que acompaña los capítulos 4º y 5º del Libro I del *Vidal* Mayor: en el vuelto del folio 9, unas estilizadas vides de sarmientos altos y curvados –características que el iluminador de este manuscrito mantiene a lo largo de todo el códice– sirven de marco para la escena en la que un personaje entrega a otro una bolsa con el dinero correspondiente al diezmo de la cosecha vendida, tal y como estipula el texto legal cuando señala que el dueño de una viña, pieza o huerto queda obligado a cumplir con esta entrega, con la excepción del judío o moro capaces de demostrar que, en el pasado, sus viñas y tierras nunca pertenecieron a cristianos[6] (fig. 3).

Estos cambios en la propiedad de la tierra inician profundas transformaciones en las relaciones de producción. Los aragoneses cristianos aportaron unas formas peculiares de organización agraria, una nueva dinámica en el uso del espacio basada en la capacidad roturadora y en los movimientos internos de colonización y unas variaciones técnicas que dieron como resultado el estímulo de las actividades vitícolas a partir de la segunda mitad del siglo XII, cuando se generaliza la necesidad de intensificar y diversificar la producción agraria (Laliena 1983). La herencia musulmana pervive en el alto aprovechamiento de suelos regables para vides y parrales, y parece observarse en los entornos urbanos un retroceso de las parcelas mixtas en beneficio de las dedicadas íntegramente al cultivo de viñas.

La constatada regresión del cereal frente a los avances vitícolas puede ser explicada desde las nuevas condiciones de rentabilidad económica y social que

[5] El 10 de octubre de 1129 Alfonso I ordena al justicia de Zaragoza que los cristianos cuyas heredades son cultivadas por moros a medias, paguen diezmo por la totalidad de lo cultivado (Canellas 1989: doc. 51); más tarde, en 1203, Pedro II ordena a sus oficiales que se obligue al pago de diezmos y primicias a aquellas heredades que fueron musulmanas y luego pasaron a manos cristianas y que las tierras cultivadas por sarracenos o *exaricos* sean también tributarias de diezmos y primicias (doc. 772, reiterado en doc. 1021 del año 1236).

[6] Las iluminaciones que acompañan la versión romance del conjunto de leyes y jurisprudencia de Aragón reunido en el *Vidal Mayor* constituyen un buen ejemplo de la importancia alcanzada por el viñedo y el vino en el siglo XIII. Son una muestra excepcional de pintura sobre pergamino dentro del estilo gótico de influencia parisina y se caracterizan, además de por su belleza y abundancia, por estar estrechamente relacionadas con el texto legal al que acompañan y complementan (Lacarra 1989: 159). Letras capitales y decoraciones marginales aluden a la protección y ventajas legales que reciben las vides, a los diezmos de la cosecha exigidos a quienes las explotan, a los paisajes agrarios que originan, a su presencia en herencias y otras transmisiones de bienes, a la adulteración de vinos o a la burlesca descripción de su ingesta por parte de determinados grupos sociales. Así, en el inicio del Libro I –cuyas tres primeras rúbricas hacen referencia a la protección otorgada por fuero a las iglesias y a sus ministros–, el lector encuentra bajo la escena principal del folio 9r. una *drôlerie* en la que la cabeza de un personaje con atavío eclesial y en actitud orante es sustituida por una hoja de vid de la que surge un monje con tocado de bufón bebiendo de una jarra de vino. A lo largo del texto haremos referencia a otras escenas alusivas a la vid y el vino plasmadas en este manuscrito miniado.

enmarcan al joven orden político cristiano. La abundante mano de obra propiciada por la conjunción de los movimientos migratorios y del crecimiento demográfico, así como el incremento de la demanda de vino en el conjunto de la sociedad cristiana, permite que la conversión de campos de cereal en viñas sea la mejor solución para explotar las tierras incorporadas al mundo cristiano[7]. Desde el punto de vista social, de los costes humanos y de las inversiones de capitales, el viñedo sirve para ocupar más mano de obra con un utillaje agrícola mínimo y la inversión inicial que hacen nobles y monasterios en contratar jornaleros agrícolas se ve compensada con rapidez por la buena salida en el mercado del vino y la innecesaria retención de parte de la cosecha para simiente. Además, la consolidación al norte del Ebro de explotaciones agrarias con campesinos dependientes que proporcionan ingresos tributarios en dinero y en cosecha (censos) así como la venta de los excedentes vinícolas señoriales en la red urbana heredada del Islam, son fenómenos socioeconómicos fundamentales que ponen en evidencia la estrecha relación entre tráfico monetario y la evolución productiva de la viticultura.

Si tras ocupar militarmente el territorio islámico son las premisas agrícolas musulmanas las que se aprovechan y se desarrollan para lograr un aumento y homogeneización de la superficie vitícola en regadío, la extensión espectacular del cultivo viene de la mano de las roturaciones y de los contratos de plantación en tierras y parcelas cuyos propietarios pretenden poner en cultivo y/o renovar los modos de explotación y la rentabilidad económica. La principal beneficiaria del cambio político de la reconquista, la aristocracia cristiana –tanto laica como eclesiástica– va a ser quien establezca las condiciones de las relaciones de producción entabladas con los antiguos habitantes y los nuevos colonos o inmigrantes.

Con el objetivo de relanzar el proceso de roturación y colonización de tierras yermas y abandonadas, la monarquía apuesta por la extensión del viñedo en todo el reino de Aragón mediante el establecimiento de la «prescripción a tres hojas» aprobada en las cortes de Huesca de 1247. Se trata de una modalidad de presura o escalio consistente en el derecho de propiedad adquirido por aquel que rotura un campo, planta una viña y la cultiva «hasta que tenga tres hojas, lo que sucede con el trabajo de tres años». Otra miniatura del *Vidal Mayor,* la correspondiente al folio 145v., ilustra la posibilidad roturadora que la foralidad medieval aragonesa otorga al campesino que labora un yermo o una tierra que ha sido dejada de cultivar o labrar por más de sesenta días, teniendo prioridad en ejercer este derecho los vecinos del lugar al que pertenece el campo en cuestión. La escena representa, en la parte derecha, a un hombre cavan-

[7] Hemos constatado que muchos contratos de plantación se llevan a cabo sobre campos y no sobre yermos. Y, sin lugar a dudas, el término «campo» hace alusión en este tipo de documentación altoaragonesa a terrazgos de cereal sobre los que se planta vid para convertirlos en un plazo de tres a cinco años en majuelos (Lapeña 1995, docs. 57, 69, 108).

do un campo donde crecen vides y árboles –la denominada técnica de cultivo de suelo y vuelo, practicadas hasta fechas actuales en la geografía aragonesa– y, en la parte izquierda, un juez escucha el pleito que el escalio ha causado entre dos campesinos que frente a él, con sus azadas al hombro, esperan el dictamen judicial[8] (fig. 4). Otra imagen, la que acompaña el capítulo 44 del Libro IV, representa la disposición ventajosa del cultivo de la vid en la ordenación del terrazgo agrícola (fol. 167v.). Se trata de una normativa vigente en todo el territorio aragonés desde 1247 y que se hace eco del derecho consuetudinario y local. Tanto en la versión latina compilada por Savall y Penén como en la romance del *Vidal Mayor* se señala que, en caso de que una viña o majuelo no tuviese salida directa a un camino público para evacuar las uvas recién vendimiadas o, en tiempos de poda, los sarmientos, los dueños de las parcelas colindantes eran obligados a facilitar, a través de sus posesiones, el paso o acceso más directo[9].

Junto a estas modalidades roturadoras que se dan de forma espontánea o a través de ventajas legales que potencian el cultivo de yermos y tierras abandonadas,[10] los llamados contratos de *complantatio* o acuerdos *ad plantandum* o *ad medietatem* fueron promovidos por los grandes propietarios laicos y ecle-

[8] Fol. 145v.-146, §191 «De novalibus, es a saber: de novalios, que son roturas de nuevo» (Cabanes, Blasco, Pueyo 1996: 158). La miniatura corresponde, como apunta Lacarra (1989: 132) a la letra «S» de comienzo de esta rúbrica del libro IV: «Si algunno seynnalare...»

[9] Savall y Penén, p. 112b: «Item, si aliquis habuerit vineam...»; *Vidal Mayor*, fols. 167v.-168r.: §210 «De itinere actuque privato. De la carrera et del fazimiento privado. Quoando la vinna dalguno por ninguna part non toca carrera pública o privada, por ende que de todas partes es cerquada con las possessiones de los otros, et los seynnores de las possessiones que son de cada part daqueilla vinna plantan aqueillas en guisa que el seynnor de la primera vinna, el quoal solia sacar la vendema et los sarmientos por aqueillas posesiones, et no eran plantadas daquent et daillent, et agora no a logar por ont saque aqueillas cosas, del todo debe ser assí, que si aqueilla vinna a aqueductum, que ha nompne acequia, de la quoal acequia aqueilla vinna se riega, el quoal acequia ha o de rafez puede aver márgines, es a saber estremos, por los quoales pueda ir et tornar la bestia carguada entro a la carrera pública, et por aqueillos márgines primeros al seynnor et a los omnes et a la bestia es aitorguado passado francament; empero, si tal acequia con tales margines no ha aillí, aqueill, por la possessión del quoal más breu et más aproveitadament de la primera dita vinna entro a la carrera pública puede yr et dar carrera convenible et a entrar et saillir et a sacar los sarmientos et la vendema, la quoal carrera es siempre convenible a la primera vinna; et si non lexare, dever ser constreynnido por la cort daqueill logar, et non debe ser dado precio ninguno por end.» (Cabanes, Blasco y Pueyo 1986: 179-180).

[10] Durante los siglos XI y XII las cartas de población y otras disposiciones reales sirvieron para atraer campesinos a las tierras recién conquistadas mediante el ofrecimiento de alojamiento y protección y la concesión de medios de vida y de determinados privilegios judiciales y exenciones fiscales y militares. Las alusiones a la producción vitivinícola en estos documentos son constantes. Así, entre los privilegios concedidos por Pedro I de Aragón en 1099 a quienes poblasen el castillo del Pueyo, sobre Barbastro, consta la entrega de la décima y la novena de las uvas vendimiadas anualmente en un trujal que el rey poseía en la zona: «Similiter quod me donetis illa decima et illa nevena de illas uvas in uno trillare ubi nos vos monstraremus» (Ledesma, 1991, doc. 9). En este mismo año, en agradecimiento por la rendición del castillo, los habitantes de Naval deben únicamente entregar al monarca la novena parte del vino y del resto de la cosecha y el quinto de la producción de sal (*ibid.,* doc. 17).

siásticos, destacando los firmados por cabildos catedralicios, órdenes militares, iglesias parroquiales y abadías o monasterios. En general, la fórmula es aplicada por instituciones y nobles que desean poner en explotación y obtener rentas pecuniarias de tierras generalmente yermas conseguidas por privilegio real[11]. En virtud de este tipo de convenio, el concesionario recibe del propietario una porción de tierra y se compromete a acondicionar la parcela, plantarla de cepas y realizar las labores agrícolas necesarias en el viñedo joven durante un período de tiempo que suele oscilar entre cuatro y siete años. A cambio, obtiene el disfrute integral del terreno recibido, incluidas las cosechas de cereales y frutales sembrados entre las vides nuevas (cultivos intercalares) en espera de que las cepas den sus primeros racimos. Al final del período convenido, agricultores expertos examinaban la viña que, si estaba bien trabajada, se dividía en las partes convenidas.

Estos acuerdos de plantación permitieron al viticultor adquirir de manera vitalicia o perpetua una parte de la viña plantada. Dependiendo de lo estipulado en el contrato, el campesino podía recibir la propiedad de un tercio, la mitad e incluso los dos tercios de la viña y el resto era recuperado por el propietario que, además, se reservaba el derecho de compra si el plantador ponía en venta su parte (Rodrigo 2001). Generalmente el plantador seguía cultivando no sólo su recién adquirida propiedad sino también, en régimen de aparcería o como asalariado, la parte plantada que se había reservado el propietario del terreno. Menos numerosos parecen haber sido en estas primeras centurias del reino aragonés los contratos de plantación en los que el viticultor sólo logró el dominio útil del viñedo a cambio de una tributación anual; en estos casos, la *enfiteusis* fue el mecanismo al que mayoritariamente recurrieron los grandes propietarios para cultivar sus viñedos[12].

[11] Entre otros beneficios, nobles e instituciones eclesiásticas vieron compensada su participación en las empresas guerreras del reino con la concesión de territorios cuya rentabilidad pasaba por el asentamiento de nuevos pobladores o la roturación de baldíos para plantar cepas. Así, en 1100 el noble Lope Garcés recibía del rey Pedro I varias casas y tierras en el Pueyo de Barbastro y la posibilidad de incrementar su riqueza fundiaria con la puesta en cultivo de los yermos circundantes: «Insuper autem concedo tibi quantam te potueritis laborare in hermo ibi» (Ledesma, 1991, doc. 22); hacia 1135 Ramiro II entregaba a Fortún Ximeno Pozant como pago por los servicios militares prestados unas viñas en la localidad de Huerta (ACH, *SAlq,* nº 26; Benito, 1979).

[12] La enfiteusis es la cesión definitiva por parte del propietario del dominio útil de la viña a cambio de una tributación o censo anual y, en algunos casos, del pago de una cantidad en metálico en concepto de derecho de entrada. Esta fórmula solía comprender, además, las condiciones de *comiso, loysmo* o laudemio y *fadiga* así como la obligación de tener la viña mejorada y no empeorada. En el *Vidal Mayor,* la miniatura que acompaña el cap. 29 del Libro V, f. 185r. titulado «De iure emphiteatico et conditione utilis dominii vel directi, es a saber: del dreito del contracto perdurable et de la condicion del seynnorio de proveito o del seynorio proprio», representa, precisamente, el acuerdo de traspaso del dominio útil de un campo y la obligación del nuevo cultivador de entregar el censo o tributo anual a quien es propietario de la finca.

Desde la década de los 30 del siglo XII, los contratos de plantación proliferan tanto al norte como al sur del Ebro y coadyuvan a la formación de los primeros viñedos compactos en torno a monasterios y castillos –convertidos en la fórmula de encuadramiento de las poblaciones rurales– y a los núcleos urbanos de tamaño medio y grande como Jaca y los que progresivamente fueron arrebatados al Islam en tiempos de Sancho Ramírez, Pedro I y Alfonso el Batallador: desde Ayerbe, Ejea, Huesca, Alquézar, Barbastro, Graus, Monzón, Fraga o Tamarite, hasta Zaragoza[13].

Abundan los testimonios que inciden en el papel de los monasterios como colaboradores de la monarquía en la roturación de tierras, en la plantación de vides y en la elaboración de vino. La explicación reside en que, además de extraer jugosas rentas, los complejos monásticos debieron satisfacer la demanda que generaba el culto y la alimentación de los monjes y de los peregrinos acogidos en sus limosnerías. El cenobio de Santa María de Alquézar (Huesca), uno de los grandes colaboradores en la repoblación del somontano barbastrense, recibía como donación real en 1099 dos grandes viñedos situados en Huerta y Azlor, dos aldeas cercanas. Años antes, su abad fomentaba la llegada de nuevas gentes a otra población, Lecina, por voluntad de Sancho Ramírez. Según la carta de privilegios concedida en 1083, los habitantes de este lugar quedaban obligados al pago de décima y novena de la producción de pan, vino y carne; además, debían prestar un servicio consistente en trabajar ocho días al año en las viñas y otras propiedades que el convento tenía en Lecina; trabajos que serían pagados con la entrega de un almuerzo de pan, vino y carne a los campesinos y de pienso para sus animales de labor; de este modo, los pobladores de Lecina se convertían en «jornaleros por el gasto» del cenobio durante los períodos de mayor acumulación de faenas agrícolas.

III

La gran expansión roturadora medieval integra la vid en el paisaje agrícola de diversas formas, a tenor de las descripciones de lindes expresadas en la documentación archivística y de la microtoponimia que se ha conservado hasta nuestros

[13] La idea de crear paisajes de viñedos en determinados términos parece subyacer en contratos de plantación como el firmado por el monasterio de San Victorián de Sobrarbe con los vecinos de Lups para «abingere» o «advineare» los llamados Campo de Azcarán y Calapagar en Barbastro o el término de Jara en Huesca (Martín, 2004, docs. 179 y 212); o los que El Salvador de Zaragoza firma con varios vecinos para llenar con vides los regadíos de Alpicatiel, del Brazal del Lope y el Cascajo en Aguarón, de Cofita y de Valimaña (Canellas, 1989, docs. 266, 332, 351 y 637); o los concordados ya en los siglos XIV-XV por el monasterio de Veruela en las tierras de la Granja de Mezalcorag en Muel, o el Soto de Ferreruela en Zaragoza (Conde, 1980, docs. 66, 75-79, 82-83, 135, 144-157).

días[14]: en viñas compactas que limitan con otras viñas, en pequeñas parcelas entre campos de cereales, en huertos y regadíos en forma de parras o alternando su plantación con frutales o fajas de almendros u olivos. Las representaciones pictóricas tardías –como la *Huida a Egipto* de Ejea de los Caballeros– permiten valorar la extensión de las viñas cultivadas así como la alineación de las cepas en compases regulares, cuestión ésta de máxima importancia en la evolución de la viticultura al relegar progresivamente la técnica del amorgonado de sarmientos y optar por plantaciones que buscan la densidad más conveniente de cepas en cada tipo de suelo (fig. 2). Los emparrados que aparecen en los primeros incunables editados en Aragón –como los contenidos en el *Fabulario de Esopo* impreso por Hurus en Zaragoza en 1489 y conservado en la Biblioteca Universitaria de esta ciudad (fig. 6)– o, más tardíamente, en uno de los tapices de la Seo tejido en Bruselas en torno a 1540-1560 y que corresponde al mes de septiembre de la serie «Los meses», pueden reflejar, ciertamente, la situación de latitudes (en frías zonas de montaña o territorios del norte y centro de Europa) donde la falta de insolación obligaba a utilizar el sistema de espalderas para lograr la maduración de los racimos. Pero lo cierto es que la presencia de parrales está muy documentada tempranamente en todo el territorio aragonés, tal y como se desprende de las cartas de donación y de compraventa[15] o de la legislación local y regnícola donde, como veremos más adelante, se alude constantemente al hurto de estacas y palos de los viñedos (Rodrigo y Sabio 1997; Rodrigo 2001). Finalmente, las representaciones iconográficas de las plantas parecen indicar que los métodos de cultivo y poda dieron lugar principalmente a dos tipos de cepas: las unas –como las ya descritas del *Vidal Mayor,* las que se pintan en los menologios de la catedral turolense (siglo XIII) y del castillo de Alcañiz (siglo XIV) o las que se esculpen en el retablo-*jubé* de la capilla de los Corporales de Daroca del siglo XV (figs. 7 y 18)–, donde dos o tres sarmientos fuertes parten del tronco y crecen en altura enroscados o apoyados el uno en torno al otro. Y otras cepas más compactas, frondosas y menos altas, como las esculpidas en la portada sur de San Nicolás de El Frago (siglo XII) o las pintadas en el ya citado retablo de Ejea de los Caballeros (figs. 2 y 9).

[14] La microtoponimia aragonesa medieval pervive en el medio rural fundamentalmente y es un reflejo de la expansión y consolidación del cultivo de la vid a medida que avanza la colonización del territorio. Algunas denominaciones aluden a los inicios de la viticultura en una zona concreta, como los términos de Viña Matriz en Alquézar, Viñas Viejas en Teruel o Los Majuelos del Rey en Daroca; otras expresan la explotación de tierras yermas o abandonadas como Las Pardinas, La Pedrera, Valdemora y el Barranco de Alparaz en Barbastro y Val de la Sarda o Las sarderas en muchos otros municipios; y otras indican la concentración de terrazgos plantados de vides, como sucede en diversos puntos de la geografía aragonesa cuando se alude al pago de los Majuelos, a la Cima Las Viñas o al Río de las Viñas (Rodrigo 2007a).

[15] Por ejemplo, las de los cartularios transcritos por Canellas (1989) que hacen referencia a parrales junto al río Gállego en docs. nº 673 (1193), 763 (1202) o nº 1239 (1258), en el área urbana de Zaragoza, docs. n.º 864 (1213) n.º 1242 (1258) y n.º 1255 (1259), en la vega del Huerva, docs. n.º 1439 y 1440 (1284), o en la vega de Teruel, docs. n.º 1538 (1329) y n.º 1561 (1332).

Tanto los documentos archivísticos como los iconográficos revelan que la viticultura era una actividad que exigía cierta profesionalidad y experiencia así como unas instalaciones y un utillaje específico. El intento de mejorar la productividad no sólo concitó los intereses de propietarios y cultivadores sino también los de los órganos de poder que se preocuparon de preservar los viñedos y asegurar sus frutos mediante la vigilancia y la promulgación periódica de fueros, estatutos y ordenanzas. Un constante desvelo que se desprende de las normativas locales y territoriales gira en torno a las talas intencionadas de cepas y frutales en viñedos y parrales. Ya las Cortes de 1247 reunidas por Jaime I en Huesca abordaron la cuestión con amplitud y las Observancias del Reino calificaron de devastador de campos a quien intencionadamente rompiese cepas amparado en la noche[16]. En el Somontano de Barbastro, por ejemplo, las talas o daños maliciosos fueron castigados con mucho mayor rigor que los hurtos de uva, sarmientos y plantas y las acusaciones de los guardas[17] eran suficientes para condenar al pago de elevadas multas o a penas de azotes públicos. Se reguló, además, que no se utilizasen como eximentes ni la circunstancia de estar en guerra ni el gozar de la condición de caballero, infanzón, ciudadano u otro estatuto privilegiado. Recordemos que, en momento de enfrentamientos entre bandos y otros conflictos sociales, las talas y quemas de viñas eran unas de las manifestaciones violentas más frecuentes; con ellas se provocaban cuantiosos daños materiales al enemigo y se alteraba la carta de paz del monarca, denunciándose de oficio a los protagonistas de tales actos para ser juzgados por traición[18].

Junto a estas talas intencionadas, los viñedos quedan protegidos de otros daños causados por el desarrollo de las actividades cinegética y ganadera. En este mismo ámbito geográfico del somontano de Barbastro, el veto de entrar en las viñas para cazar con perros, aves o hurón desde primeros de abril hasta el

[16] En la compilación foral de Savall y Penén se encuentran las disposiciones de la llamada Ley Aquilia, pp.: 104-109 tituladas «Omnis vinea» y «Si lis vertitur», sobre el establecimiento de duelo o combate judicial para probar la inocencia del acusado en los casos de tala de viñas y árboles frutales valorados en más de sesenta sueldos; los fueros «Si quis furatos» sobre el hurto de frutales plantados en viña y «De palo de parrali», sobre sacar o romper estacas de parrales; y en el Libro III, cap. 3º de las Observancias, la rúbrica «Tala de árboles». El *Vidal Mayor* recoge similares medidas en el Libro IV, desde el §170 *De lege Aquilia* hasta el §190 *Hic attende supplendum*, sobre la tala de árboles.

[17] Desde el siglo XII se constata la existencia en Aragón del oficio de «viñuegalo», «viñadero» o guarda de las viñas encargado, con la asistencia de veedores, de denunciar y multar algunas de las agresiones más habituales en las plantaciones, fundamentalmente el robo de frutos y sarmientos, el arranque de cepas y los daños producidos por animales de labor, ganados, cazadores u otras personas. Muchos privilegios de aplicación en ámbitos municipal –los denominados *fueros locales* otorgados por la monarquía o sus delegados– recogen en su articulado la creación de estos vigilantes cuyas funciones se desarrollaron y detallaron en los ordenamientos municipales (Rodrigo 1997b). El folio 145v. del *Vidal Mayor* parece representar a varios guardas a caballo –montaraces–, cuyas tareas de vigilancia para evitar talas indebidas eran desempeñadas en viñas y campos de las sierras aragonesas.

[18] Pano (1902-1904): § *De lege aquila seu dapno dato*; § *De lege aquila vel dapno dato per modum tale in vineis vel ortis*. Para un desarrollo más amplio de estas cuestiones, *cf.* Rodrigo 2001.

día de San Lucas pretendía evitar pérdidas en las vides desde el inicio de su ciclo productivo hasta su conclusión, tras la vendimia. Entre la fiesta de San Juan Bautista y el día de Santa María de septiembre quedaba expresamente prohibido acudir a las viñas los domingos. La cosecha se continúa asegurando con la disposición «De pena euncium ad vineas de nocte», que estipula el pago de una multa por entrar de noche tanto en las viñas propias como en las ajenas desde el momento en que las uvas comienzan a madurar hasta el inicio de la vendimia; como en muchos otros delitos, se estimula la vigilancia y la delación con una recompensa monetaria por denuncia realizada[19].

En cuanto a los daños producidos por animales sueltos y ganados, los fueros aprobados en Cortes establecían un marco general de actuación. Desde 1247, la Ley Aquilia permitió aplicar a los dueños de ganados una sanción pecuniaria por animal «grosso» –caballo, rocín, yegua, mulo, mula, asno o burra– que invadiese viña, sembrado o huerto ajeno, y multas menores por cada «bestia menuda» –ovejas, cabras o cerdos–; en el caso de abejas, gallinas o palomas, el propietario de la viña afectada podía cazar con redes o arnas[20] los animales y retenerlos en concepto de prenda hasta que su dueño enmendase las pérdidas causadas en las uvas. Estos supuestos son completados a nivel local por las disposiciones concejiles en las que la casuística prevista se amplía en un esfuerzo de los legisladores por asignar responsabilidades y establecer sanciones que palien los destrozos más habituales. Algunos concejos obligan a tapiar o cercar los viñedos y huertos ubicados en las zonas más transitadas. El tipo de ganado (ovino, caprino, porcino, vacuno, asnal, caballar...), el número de cabezas, el ser de día o de noche, el haber llovido recientemente o la actitud del pastor en el control de su ganado se contemplan como factores que modifican las multas aplicadas, con independencia de las pérdidas materiales ocasionadas[21].

Mientras multas y sanciones tratan de proteger las viñas y sus frutos de posibles daños, otras disposiciones y recomendaciones abordan, en aras de unos mejores rendimientos, las labores agrícolas que exige el cultivo de la vid y los posibles desintereses y negligencias de los viticultores. Los contratos agrarios conservados citan las labores que requería el viñedo a lo largo del ciclo productivo. Paulatinamente, las exigencias de propietarios y viticultores reflejan un incremen-

[19] Los días de fiesta de guardar eran aprovechados por ladronzuelos poco temerosos de Dios para cometer pequeños hurtos de frutos en viñas y huertos, aprovechando la preceptiva ausencia de campesinos, *cf.* Pano (1902-1904): § *De pena euncium ad vineas diebus dominicis.*

[20] Voz aragonesa recogida en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) y en la obra de Borao (1859) con los significados de «colmena de corcho» y «vaso de colmena» respectivamente.

[21] Savall y Penén (reed.1991), *Lex Aquilla* (Huesca, 1247, Jaime I), p. 109; Pano (1902-1904): § *De pena imitencium ganata in vineis segetibus atque plantis*; § *De pena mitencium ganata in vineis atque plantis*; § *De porçis*; § *De pena ducentis mutonem mansuetum ad vineas.*

to de los trabajos agrícolas proporcionados a los vidados más valiosos, que incluso se abonan con fiemo en un intento de mejorar su productividad. Algunos contratos sólo estipulan la obligatoriedad de cavar y podar; otros exigen que los arrendatarios se ocupen también de excavar, arar, aporcar o amorgonar en «sus tiempos e sazones, segunt a vinia convienen dar», esto es, los días que dicta la costumbre y marcan las condiciones climáticas y el desarrollo de la vid[22].

Diversas normativas locales y forales individualizan las variadas dedicaciones de los peones contratados para realizar trabajos agrícolas en las plantaciones de viñedos. Al estipular los derechos y obligaciones de los jornaleros, las ordenanzas de Barbastro reunidas por Mariano de Pano hacen referencia a la responsabilidad de «cauadores», «carriadores» y «uendomadores» de cumplir con su palabra cuando son contratados en la noche para ir a trabajar al día siguiente con quien les empleó[23]. Por su parte, las ordenanzas de Huesca recogen una disposición legal similar para aquellos acemileros y acarreadores de uvas que son contratados en la plaza; además prohíbe ofrecer almuerzos a cuberos, picadores, acarreadores de uvas, yugueros y otras personas contratadas a jornal. Como excepción, estas ordenanzas de mediados del siglo XIV especifican que las acarreadoras de uvas y las vendimiadoras puedan percibir ciertas cantidades de pan en concepto de comida. Ya en 1423, la *Ordinacion sobre los peones* y la *Tacha de los logueros de los ditos peones* abordó también diversos aspectos de una larga nómina de trabajos relacionados con la viticultura, existiendo referencias a las condiciones laborales de acarreadores, podadores, «exarmentadores», «exabridores», cavadores o «amorgonadores»[24].

[22] Canellas 1964, doc. 169: «...laboretis bene omnes vineas, videlicet excipiendo, putando, fodiendo semel in anno atque morgonando prout est consuetum». A menudo, los textos latinos sustituyen al hablar de viñedos el verbo «laborare» por el de «excolere», vocablo cuya definición es muy significativa y se traduce como «cultivar con esmero» (Canellas 1989, doc. 524; Lapeña 1995, doc. 88).

[23] Además de los vigilantes o «vinyuegalos», se nombran vendimiadores y vendimiadoras prohibiéndoles que hagan leña, en § *Quo mercenarii non deportent ligna de vineis* (Pano 1903: 336); racimaderas y racimaderos en § *De pean raçimandum in vineys* (Pano 1903: 527); y cavadores, acarreadores y de nuevo vendimiadores en § *De mercenariis conducendis.* «Item, establieron e ordenaron que como muytos hombres logadiços como son cauadores, carriadores, vendomadores siquiere otros de diversos oficios se logassen en la nueyt poral dia siguiente, en lotro dia después y eran logados se desdezissen, que tales sean encorridos en pena de cinquo sueldos, de las qual pena sean los quatro sueldos de los Jurados e los dotze dineros del acusador.» (Pano 1903: 429)

[24] «Item, ningun vecino habitant en la ciudat non sia usado de dar a comer a ningun anaiar, cubero, picador ni a ningún otro menestral de qualquier mester que sia, ni a carriador de uvas ni a juvero ninguno de miesses, ni a nuyl homme que por dineros se luegue sino tan solament el precio del loguero et I dinero de vino, el qual loguero le sia pagado a la nueyt, conplido so iornal, et qui lo fara, que pague por coto XXX solidos. Et qui rentenrra el loguero del dia adelant, pague la civada a la bestia et el loguero en doblo. Item que en tiempo de vendemas ninguno non sia osado de dar a las carriaderas sino millera de pan et a las bendemaderas entre dos milleras de pan; et qui mas les en dara, pague por coto V solidos. Item, que ningun acemblero nin carriador de uvas que desobrira quavanos nin dara uvas a ninguno por carrera, que pague por coto II solidos, et el seynor quel pague su loguero, segunt dito es» (Arco 1913: 430). Las ordenanzas de 1423 sobre peones agrarios se hallan transcritas por este autor en las páginas 442 a 446.

IV

Para analizar los diversos trabajos que exigió el cultivo de la vid disponemos, aparte de la documentación escrita, de un extraordinario conjunto de fuentes iconográficas: los calendarios o menologios que tanto proliferaron en el arte medieval y, en especial, en el arte medieval aragonés. Antonio Castiñeiras (1996) opina que el grupo de ciclos de meses aragoneses del último tercio del siglo XII constituye uno de los panoramas más ricos del románico hispano, tanto en escultura como en pintura. Ahí tenemos el calendario tallado en la portada sur de la iglesia de San Nicolás de El Frago (Zaragoza) y realizado entre 1170-1180, que se conserva entero; el menologio románico pintado al temple en la cripta norte de Roda de Isábena sobre cuya cronología en torno a 1200 los estudiosos mantienen importantes controversias (Mingote 1986: 216). Y algo más tardíamente, contamos con las tabicas de madera de la techumbre de la catedral de Teruel del siglo XIII y con las pinturas murales del siglo XIV en la torre del homenaje de Alcañiz, que complementan de manera excepcional algunos de los aspectos que exponemos a continuación y de los que la documentación archivística proporciona abundante información.

En su conjunto estas representaciones –al igual que las contenidas en calendarios franceses e italianos (Mane 1983: 168)– aluden de manera directa a cuatro labores que la vitivinicultura precisa: la poda, la preparación de toneles y recipientes vinarios, la vendimia y el trasiego de vino; indirectamente hay otras escenas que caracterizan los meses de enero-febrero y de octubre-noviembre susceptibles de relacionarse con el ciclo agrícola de las vides: la recogida de sarmientos o leña y la suelta de cerdos para su engorde en montes y viñas. A pesar de no aparecer trabajos de labranza[25], resulta patente el peso de las actividades vitivinicultoras en los calendarios y, en consecuencia, en los ciclos anuales de la vida campesina de un territorio en el que la vid juega un papel fundamental en las economías familiares.

La poda que inicia el ciclo laboral en las vides es una actividad que la iconografía del ámbito mediterráneo pone en relación con el mes de marzo o, excepcionalmente, con el mes de febrero, como sucede en buena parte de los menologios italianos (Mane 1983: 173). Al igual que en la actualidad, la elección del momento de poda dependía de las características y variedades de cepas, de la topografía y la meteorología de cada zona. La documentación archivística aragonesa habla de diversas podas anuales apostillando, como ya hemos señalado, que se hagan en tiempo conveniente pero sin fijar fechas pre-

[25] Castiñeiras (1996:197-199) refiere como peculiaridad de los calendarios hispanos la representación de labores de cavado en los meses de marzo y abril, como se observa en los menologios de Campisábalos (Guadalajara) y Tarragona.

cisas. La sabiduría popular creó un dicho muy difundido en el ámbito peninsular hispano que aconseja «Si quieres tener la viña moza, pódala con hoja»[26], aludiendo a la aplicación del recorte en un período susceptible de adelantarse o retrasarse, pero siempre tras los primeros fríos, antes de que los sarmientos hubiesen perdido todas sus hojas secas.

La poda se centra en eliminar los sarmientos inútiles, recortar los productivos y suprimir las partes muertas de las cepas cuando la planta entra en el letargo invernal. Algunos contratos de arriendo consultados contienen la exigencia de dos labores de poda. En Aragón, la primera poda se acostumbraba a hacer, como acabamos de señalar, antes de que la cepa perdiese toda la hoja, esto es, en torno a diciembre-enero. Y la segunda, la llamada poda en verde, era propia de los meses de junio-julio y tenía como misión favorecer la formación de los racimos y el que las uvas naciesen más apretadas. De manera excepcional, la poda de invierno podía retrasarse hasta marzo pero no era lo habitual. Así pues, los menologios conservados en Aragón en los que la poda se realiza sobre vides desnudas, sin hojas ni brotes, no reflejan la realidad agrícola del territorio. Más bien responden a la circulación de repertorios estacionales inspirados en fuentes literarias e iconográficas de la Antigüedad que, modificados y cristianizados fueron utilizados durante siglos en distintos ámbitos europeos acomodándose sólo parcialmente a los ritmos y costumbres regionales.

Veamos cuatro escenas de poda de diversa cronología e influencia estilística que se encuentran en territorio aragonés (figs. 6, 10, 12 y 19). Tres de ellas pertenecen a menologios y representan el mes de marzo, mientras que la cuarta forma parte de las ilustraciones de un incunable. La primera se halla esculpida en la románica portada sur de San Nicolás de El Frago: un hombre, abrigado con capa y capuchón, se inclina sobre una cepa de abundantes sarmientos entrelazados para proceder a su poda con una hoz cuyas características veremos más adelante. La segunda es una pintura románica al temple ubicada en el ábside de la cripta de la catedral de Roda de Isábena; en ella volvemos a encontrar a un personaje que se protege del frío con una capa con capucha y, en posición erguida, se dispone a podar una estilizada vid que alcanza su misma altura y que remite al sistema de plantación en espaldera; el campesino maneja el instrumento de poda, similar al de El Frago, con la mano derecha mientras su mano izquierda parece sujetar el sarmiento que va a ser tallado. La tercera escena, pintada en una tabica de la techumbre de la catedral

[26] Refrán utilizado habitualmente por Pascual Rodrigo Herrera (1892-1985), mi abuelo, agricultor y viticultor de San Martín del Río (Teruel), en el valle medio del Jiloca, a quien debo el conocimiento de abundantes refranes y dichos campesinos así como mis primeras nociones sobre labores y tiempos agrarios de las vides.

de Teruel (s. XIII), está protagonizada por otro podador vestido con saya corta y abierta que se inclina sobre una cepa para sujetar con firmeza las ramas que va a podar con la pequeña hoz –de similar forma pero de menor tamaño que las de Roda y El Frago– que lleva en la mano derecha. Finalmente, el grabado del *Fabulario de Esopo* impreso en Zaragoza en 1489 presenta la labor de poda de una vid emparrada con una pequeña hoz u hocino; el podador, de espaldas al espectador y completamente erguido frente a la parra, muestra en su atuendo un pequeño zurrón destinado, presumiblemente, a guardar la hoz y los afiladores necesarios para mantener cortante su hoja.

El denominador común de estas imágenes es la representación de un oficio especializado, el de podador, que exige ciertos conocimientos botánicos, el buen manejo de un utillaje específico y el uso de unas vestimentas que abriguen y que sean cómodas para moverse entre los sarmientos de cepas y parras. Salvo en el caso del grabado, las hoces podadoras tienen una forma similar: del mango o empuñadura nace una hoja curva que se estrecha en su extremo y en su parte dorsal presenta una especie de talón cortante utilizado como pequeña hacha o destral. Sin duda estamos ante la hoz que en los inventarios de bienes aparece con el nombre de *falx potatera*[27].

Las labores de poda requerían abundante mano de obra especializada no sólo para efectuar los cortes sino también para la posterior tarea de «exarmentar». Los «exarmentadores» y «exarmentadoras» se ocupaban de recoger los sarmientos, seleccionar los que servirán para obtener nuevas plantas y amorgonar o acodar los mejores[28]. El mes de enero de El Frago es representado con un campesino arropado con capucha que transporta un fardo a sus espaldas; similar es la escena pintada en el menologio de Roda, donde un abrigado Enero con capuchón lleva también en la espalda un haz de leña. A nuestro juicio, esta iconografía alude con claridad a la invernal tarea que aparece en los documentos archivísticos sobre la retirada de sarmientos del campo una vez que las vides secas y los árboles frutales son podados. Ello vuelve a poner de manifiesto el desajuste temporal que supone ubicar la poda en marzo en los menologios mediterráneos; desajuste que es corroborado por noticias como las que proporciona la contabilidad del castillo de Sesa que marca enero como el momento idóneo para, tras la poda invernal, realizar plantaciones de nuevas vides (Barrios 1983: 33-35).

[27] Sobre el instrumental utilizado en faenas del campo, existe un inventario muy significativo de fines del siglo XI que recoge, entre otras herramientas, las agrícolas existentes en el cenobio de San Andrés de Fanlo (Canellas 1964, doc. 92): «De ferramentis: XIII axatos, II secures, I dolatera, II axelas, III vomeres, III roncallos, I cultro, III tradales, I legone, X falces potateras, II axatellas, VII falces secateras, I serra grande trallera et alia manera».

[28] Ana del Campo (2004) apunta la recogida de sarmientos como una de las actividades laborales femeninas cuyo salario es equiparable por normativa legal al del hombre que ejecuta esos mismos trabajos.

Para proceder a replantar una viña, varias personas eran contratadas a comienzos de año con la misión de elegir entre los sarmientos podados aquellos «plantones», «barbados» o esquejes más adecuados para colocarlos en los lugares que deseaban poblarse. La plantación de cepas nuevas llamadas *majuelos* resulta a lo largo del Medievo aragonés una realidad contrastada, potenciada y regulada por las autoridades locales y regnícolas en determinados momentos. A pesar de que la técnica de amorgonar se utilizaba para propagar la vid de manera espontánea, poco a poco los viticultores buscaron los suelos más adecuados, muchos de ellos en zona de regadío, y apostaron por el plantado de sarmientos y morgones más o menos alineados en compases regulares –tal y como refleja el viñedo representado en el retablo de Ejea (fig. 2)–, en un intento de establecer la densidad más apropiada de plantas en relación con las características del terreno[29].

Los contratos de arriendo de viñedos contemplaron la renovación y replantación como tareas viticultoras habituales, además de las labores básicas –anuales o bienales– de poda, cavado y arado. Así queda expresado, por ejemplo, en un documento datado en diciembre de 1259. En esta fecha, el prior de San Salvador de Zaragoza firmaba un contrato de arriendo de un parral ubicado intramuros, junto a la puerta Cineja de la capital aragonesa. Las condiciones de cultivo quedaban especificadas claramente:

> Et ipsum parralem annuatim fideliter putetis et ligetis et bis in quolibet anno eum fideliter fodere faciatis et persolvatis alfardam et parietes ipsius parralis in pede sine stalonibus de fust teneatis, et quandocumque et quotiescunque necese fuerit ipsum de novo tapietis et bardetis et arbores veteres et inutiles dicti parralis ranquetis et ipsum parralem de bonis arboribus utilibus et fructiferis populetis... (Canellas 1989, doc. 1255).

Tres años más tarde, el abad de Montearagón entregaba por seis años la explotación de varias propiedades a la iglesia de Ipiés; las labores vitícolas fueron, asimismo, explicitadas en el contrato de cesión:

> Item, laboretis bene omnes vineas ad eamdem domum pertinentes, videlicet, excipiendo, putando, fodiendo semel in anno atque morgonando prout est consuetum. (Canellas 1964: doc. 169).

[29] Borao (1859) recoge la acepción de «distancia» para definir la voz aragonesa «compás». En la técnica de amorgonado, el morgón o sarmiento se dejaba crecer para acodarlo o enterrarlo sin separarlo de la cepa madre, dejando salir la punta allí donde se quería que naciese la nueva vid; una vez que el sarmiento echaba raíces de cierta solidez se «desvezaba» o separaba de la cepa. El refranero popular acuñó frases como «Quien mucho amugrona, la viña remoza» y «Amugrona tu viña y de la moza harás niña». En los contratos de cesión de la explotación de viñas queda especificada en ocasiones la obligatoriedad de amorgonar de quien toma la tierra a treudo. Obligatoriedad que se verá compensada por un incentivo económico por morgón en unos casos y, en otros, por la cesión de una parte de la viña al finalizar el contrato (Rodrigo y Sabio 1997: 5-6).

En general, conforme nos acercamos al siglo XV, las escrituras de arriendo de viñas especifican la ejecución de un cada vez mayor número de labores vitícolas en aras a un mejor cultivo de las vides y la consecución de unos mejores rendimientos. El cotejo de la muy dispersa y variada información archivística aragonesa permite concretar la costumbre de estas faenas. En cuanto al labrado, la primera reja se pasaba en invierno, tras la primera poda y las labores de «exarmentado», con el propósito de airear y ahuecar la tierra pateada por las pezuñas de los animales que entraban a pastar y a abonar la tierra una vez concluida la vendimia. En ocasiones se documenta una segunda labor de arado a fines de abril o mayo y una tercera en verano, antes que el crecimiento de los sarmientos impidiese el paso entre las cepas. Entre una y otra reja, hacia el mes de febrero, queda constancia del allanado o «atablado» del viñedo. Además, en las plantaciones ubicadas en regadío algunos propietarios imponen a sus arrendatarios la obligación de «dar dos regaduras de agua, una por el mes de janero e la otra en el mes de junio».

A la hora de labrar se utilizaron los viejos arados romanos con reja metálica, documentados bajo los nombres latinos de «cultros» y «vomeres»[30]. La faena es muy representada en el arte hispano y tiene una larga tradición pues constituyó un tema habitual en sarcófagos y mosaicos de la Antigüedad que fue retomado en los siglos medievales, cuando la repoblación cristiana se encuentra indiscutidamente asociada a la colonización, roturación y cultivo de las nuevas tierras dominadas. En opinión de Mane y Castiñeiras, las escenas de remoción de la tierra mediante arado constituyen una peculiaridad de los calendarios románicos hispanos que ilustran de este modo los meses octubre y noviembre haciendo referencia a las tareas de siembra del cereal de invierno, como sucede en el menologio gótico de Alcañiz.

Una temática veterotestamentaria como es la de los trabajos de Adán, Eva y sus descendientes tras la expulsión del Paraíso, posibilitó a la escultura románica ejemplificar estas faenas agrícolas de roturación y cultivo de la tierra, tal y como ha quedado constancia en uno de los capiteles de mediados del siglo XII de la galería norte del claustro de Santa María de Alquézar: mientras Abel pastorea su ganado de ovejas, Caín labra con la ayuda de un arado romano y uno o dos animales de tiro (fig. 5). En otros capiteles románicos como los del claustro de San Juan de la Peña (Huesca) y Santa María de l'Estany (Bages, Barcelona), la escena de labranza es protagonizada por Adán y se desarrolla mediante una yunta de bueyes (fig. 14).

[30] En las donaciones altoaragonesas a monasterios es habitual que, junto con las viñas y campos entregados, se traspase también el equipamiento material y animal necesario. Así, un tal Jimeno entrega en el siglo XI al monasterio de Fanlo, una viña y un tercio de sus posesiones en Lerés (Huesca) junto con «duos boves et iuvo, et socas, et melenas, et aratro, et arrella, et axata et falce per potare et ornale cum metro musto» (Laliena y Knibbs 2007, doc. 89).

Los ritmos agrarios y la costumbre imponen, además del labrado, otros trabajos de mayor dureza física que absorben el tiempo y las energías del viticultor, a pesar de que el minifundismo –y por tanto la escasa superficie de las parcelas– predominase en el cultivo de las viñas: el cavado en distintos períodos del ciclo vegetativo de la vid, tal y como estipulan los contratos de explotación, a fin de mejorar su crecimiento y rendimientos[31]. Dos son las labores fundamentales que se documentan en todo el período estudiado y que se realizan con diversos tipos de azadas –azadones, legones, binaderas, raederas, layas...– dependiendo de las condiciones de la tierra y de la abundancia de hierbas y piedras. La primera labor de cavado se conoce como el *desfonde* o descalzado del pie de la planta y consiste en la remoción de la tierra que rodea la cepa con ayuda de la azada; realizado en torno a marzo, este trabajo permitía airear el tronco y acabar con hongos y parásitos, destruir las malas hierbas y facilitar el aprovechamiento del agua de lluvia de los meses de primavera[32]. Esta tarea implica la realización en agosto-septiembre de la faena opuesta, denominada *aporcar*, consistente en echar tierra alrededor del tronco con la azada con la finalidad de volver a arrancar «gramen, mielgas, colellas» y otras malas hierbas y hacer que la cepa guarde mejor la humedad en el estío. Quizá por la dureza física del cavado, muchos contratos de arriendo estipulaban que únicamente se excave y aporque en años alternos, sustituyendo estas labores por una nueva «labradura».

Aunque ambos trabajos de cavado apenas están presentes en los calendarios no sólo hispanos sino también franceses e italianos –que se inclinan por representar la poda tal y como reconoce Mane (1983: 178)–, contamos con un detalle de una de las iluminaciones del *Vidal Mayor* y con un grabado del *Fabulario de Esopo* impreso por Hurus en Zaragoza para ilustrar el desfonde de primavera, cuando la vid apenas comienza a brotar y echar hojas (fig. 4) y la labor de aporcar en verano, con la cepa llena de hojas y frutos (fig. 15).

[31] Canellas 1989, doc. 529 (1170, Zaragoza): «dono ad vobis ad laborare ista vinea... et quod cavetis illa vinea II vices in suo tempore et potetis unoquoque anno»; doc. 868 (1214, Albalate): «Putetis etiam per bonam rationem et fodiatis duas vices unoquoque anno uta ut non deteriorentur». En Peralta (Huesca), una cesión a treudo por cuatro años de un majuelo requería al arrendatario «que seades tenido de cavar, podar todos los annos, e excabar un anno prout otro»; en las mismas fechas, un zapatero de Barbastro daba su viña en arriedno con la condición de «cavar hun anno prout otro e otro anno exabrir e corvar tierra... e cavar a conoximiento de dos lavradores», tratando de asegurar de este modo el buen hacer vitícola del arrendatario (AHPHuesca, Protocolo de Domingo Ferrer, Barbastro, 1405, f. 87 y 1406, f. 143v.). En 1481, los contratos de arriendo de viñas en Cariñena obligan a «tener las ditas vinyas limpias de gramen, mielgas e colellas, e podar, excavar, arar de dos rellas e aporcarlas» (Rodrigo y Sabio 1997: doc. 11).

[32] En los contratos aragoneses medievales se denomina a esta labor «maygar», «exabrir», «binar», «edrar» y «excavar». Señala Mane que esta tarea, documentada en los menologios medievales italianos en febrero –salvo el de Brescia– y en los franceses en marzo, resultaba muy penosa pues el frío del invierno podía endurecer mucho la tierra dificultando su remoción (1983: 179).

Mantener el viñedo y sus plantas en las mejores condiciones no supuso en tiempos medievales grandes inversiones en utillaje agrícola y bestias de tiro y carga pero sí exigió, con la poda, el cavado y la vendimia, un gran aporte de mano de obra y largas jornadas de trabajo físico. Y para evitar la desidia o dejación en las labores aplicadas a las parcelas arrendadas, los propietarios acostumbraron a supervisarlas y a recurrir al dictamen de agricultores expertos que veían «como van e como non» los trabajos y juzgaban si se ejecutaban «bien et como conviene». Cualquier negligencia del viticultor en este sentido, podía motivar la rescisión del contrato de arriendo temporal o de enfiteusis vitalicia.

Cuando el verano tocaba a su fin, hombres y mujeres aprovechaban la pausa estacional entre la trilla y la vendimia para preparar los depósitos y recipientes utilizados en la elaboración del vino, reparándolos y limpiándolos a fondo. Por un lado, había que tapar las posibles grietas para evitar pérdidas de mosto y, por otro lado, era bien sabido que los recipientes sucios contaminaban los caldos y rebajaban su calidad. Era necesario, pues, aplicarse en ambas tareas. La documentación procedente del castillo de Sesa –una explotación agrícola perteneciente al obispado de Huesca de la que se conservan libros de cuentas del siglo XIII–, hace referencia a este mantenimiento anual de trujales y cubas durante el mes de agosto. Los recipientes debían estar dispuestos y en condiciones para recibir la cosecha de uva y proceder a su transformación en mosto y vino. Para ello, varias mujeres se encargaban de moler el *bitumen* o zulaque, una pasta hecha con estopa, cal, aceite y escoria y utilizada para cubrir posibles agujeros y grietas del lagar e impedir con ello pérdidas de caldo al estrujar las uvas; una vez aplicado el zulaque, todas la paredes del trujal eran recubiertas con yeso (Barrios 1983).

Las cuentas de Sesa también documentan en las mismas fechas la «mession de estrennyer et adobar las cubas». Los trabajos más importantes en este sentido requerían la presencia de un cubero o persona especializada, máxime cuando eran necesarios nuevos recipientes. Los libros de gastos señalan la compra de madera para hacer los «tempanos», «cercoles» o tapas de los nuevos toneles y sus «cerciellos» o tiras curvas, pues una segunda bodega acababa de ser excavada en el castillo y debía proveerse de los recipientes vinarios necesarios. Además, había que repasar el estado de las cubas y toneles ya en uso. En este sentido debo señalar que algunos arriendos de casas y bodegas estipulan, precisamente, que el censatario asuma estas labores anuales. Un ejemplo de ello se sitúa en Pozán (Huesca) hacia 1406, fecha en la que el tutor de los niños Juan y María Pérez de Rodellar entrega una propiedad con su bodega o *cillero*, cubas y demás depósitos vinarios exigiendo al arrendatario, entre otras condiciones, que:

> ... si será neccessario adobar ninguno de los ditos vaxiellos que vos ditos Martin del Buey y Martina del Buey siades tenidos e obligados de fazer adobar aquellyos, yes a saber, de pagar los maestros que hy seran necessarios e que podades

> prender de los cercoles e otras cosas que seran dentro los ditos cabomaso e cellero assi como son fustas e cerciellos e tempanos, sende havrá en la casa. Et caso que no sende trobassen, que vos siades tenidos e obligados de comprar ende cercoles e tempanos, los quales seran necessarios por adobar los ditos vaxiellos[33].

La importancia de la elaboración del vino en la etapa central de la Edad Media, alcanzó tal nivel que dio lugar a la aparición de una manufactura auxiliar en torno a los maestros cuberos o toneleros. Lagares, aportaderas, cubas, toneles, botas y barriles dejan de ser fabricados por el propio campesino y comienzan a adquirirse, desde finales del siglo XII, en el mercado. La documentación manejada aporta abundantes datos de toneles con capacidad para 3.000 o 4.000 litros, siendo mucho más pequeñas cubas, tinas y barriles que también se citan en testamentos, compraventas y donaciones de bienes. Los contenedores más grandes o de mejor calidad eran muy apreciados por sus dueños que mostraban hacia ellos especial apego, les ponían nombres y sólo en caso de necesidad económica grave los empeñaban o vendían; generalmente eran dejados en herencia a los seres más queridos o donados a las iglesias más veneradas. Tanto las familias señoriales como las campesinas e incluso muchos habitantes de las ciudades poseyeron reservas de vino en este tipo de recipientes, tal y como atestiguan los numerosos inventarios post-morten levantados por notarios públicos.

En el mantenimiento de todos estos «vaxiellos» y lagares, los trabajos menores que no requerían especialización y, por tanto, la concurrencia de maestros de obras y cuberos, quedaron en muchas ocasiones en manos de mujeres. De nuevo el libro de Sesa se hace eco de su presencia y anota la participación de este colectivo en las tareas de apretar tablas, unir junturas con yeso, hinchar las maderas con ayuda de agua y comprobar que los recipientes no perdiesen líquido, tareas que se intensifican en noviembre cuando se procede al trasiego de los caldos desde los lagares a las cubas, como aparece detallado en las contrataciones que la iglesia parroquial de Báguena (Teruel) realizaba a comienzos del siglo XV en el momento de recibir los frutos primiciales e iniciar su actividad vinícola[34] (Pardillos 2007: 95-97).

Retomemos una vez más la información proveniente de las representaciones artísticas y sus testimonios. Los menologios románicos y góticos del área medi-

[33] AHProv.H, Protocolos Barbastro, n.º 3116 (1406.01.18).

[34] «Item, logue a la fiya de Mari Sanyo pora lavar cubas, e lavo dos cubas, una de X cargas, otra de XIII cargas e una muyer que le dava el agua, e diles XII dineros... Item, costo una cuba de lavar de VI cargas dos muyeres, la una que lavava, la otra que le dava el agua, VI dineros» (Pardillos 2007: 96-97).

terránea, en su narración del ciclo agrícola, vuelven a los trabajos vitícolas en el mes de agosto con el acondicionamiento de las cubas y, a diferencia de lo que ocurría en marzo con la poda de invierno, esta vez podemos hablar de coincidencia con los tiempos que los documentos archivísticos fijan con precisión para esta tarea. Es posible que los calendarios de Roda y El Frago no recojan la escena porque tampoco lo hacen sus modelos, los mensarios franceses e ingleses de la misma época, según observa Perrine Mane[35]. Sin embargo, los artistas que decoraron la techumbre mudéjar de Teruel y el castillo calatravo de Alcañiz optaron, en la línea de los calendarios italianos, por caracterizar el mes de agosto con el trabajo especializado de los cuberos: en ambos casos encontramos un personaje que, con la maza en la mano, está en actitud de proceder al ajustado de los aros metálicos y las duelas de toneles (figs. 16, 17 y 20).

Estrechamente relacionadas con la construcción y acondicionamiento de toneles se encuentran las escenas de uso de estos recipientes en los calendarios románicos aragoneses[36]. Tanto El Frago como Roda presentan escenas de trasiego muy similares para ilustrar el mes de octubre. En Roda, un campesino vestido con saya corta apoya sobre sus hombros un odre con la intención de verter su contenido dentro de un tonel colocado a su lado horizontalmente; el recipiente, elevado del suelo sobre una especie de soporte que la conservación de la pintura apenas deja intuir, presenta en la boca de llenado de su parte superior un embudo o envasador que facilita la labor de trasiego (fig. 13). En la dovela de El Frago, el vinicultor se encuentra al lado del tonel e inclina su cuerpo sobre el recipiente donde ya ha comenzado a trasvasar el vino que sale del pesado odre que lleva a las espaldas; el tonel parece apoyado directamente en el suelo y presenta, como en la pintura de Roda, un envasador en la embocadura superior (fig. 11).

Ciertamente ni la tonelería ni el trasiego de vino son labores de la tierra pero quedaron incluidas en las representaciones iconográficas de los ciclos agrícolas italianos e hispanos medievales como tareas campesinas derivadas del cultivo de la vid y de la transformación de su fruto. Constituyen, a nuestro juicio, un testimonio más del papel de la vitivinicultura en territorios donde la importancia socioeconómica y cultural de esta actividad contó con unos tiempos que pautaron los ritmos y trabajos anuales de sus gentes. De nuevo, la información escrita que sigue apareciendo en archivos locales enriquece la mirada sobre estas cuestiones: en las tierras al sur del Ebro, donde la vendimia no solía realizarse hasta finales de octubre, el trasiego vuelve a retrasarse frente

[35] Sin embargo, es necesario recordar las magníficas y expresivas escenas de fabricación de toneles que se ubican en la arquivolta de la portada principal de la catedral de Santa María de Olorón, del siglo XII.

[36] Una vez concluida la primera fermentación, el mosto era trasvasado y depositado para que efectuara una segunda fermentación, lenta y leve, en toneles o cubas de muy variadas capacidades. Algunas de estas cubas se encontraban junto a las viñas –no siempre bajo techo o en bodegas excavadas– y se compraban y vendían conjuntamente con la tierra.

a los tiempos establecidos iconográficamente en los mensarios de influencia italiana. De este modo, los apuntes de los libros de cuentas de la parroquia de Báguena hablan de las jornadas del mes de noviembre y diciembre en las que hombres y mujeres se empleaban en el trasiego de los vinos elaborados con los frutos primiciales, se anotan los salarios que recibían, los enseres utilizados en esta ocupación o los espacios e instalaciones propias o alquiladas donde la institución eclesiástica elaboraba, guardaba y expendía el preciado líquido[37].

La recogida de uvas es, sin duda, la labor viticultora más representada en el arte medieval. No en vano la vendimia cierra todo un año de trabajo campesino e inicia un nuevo ciclo de tareas, las de vinificación, cuyo éxito se puede ver comprometido si no se determina el momento oportuno de la recolección, cuando la uva alcanza el grado justo de maduración. Aunque la documentación escrita aragonesa revela que en algunos lugares existieron ciertas prácticas arbitrarias consistentes en decretar el inicio de la vendimia en una fecha precisa, las autoridades locales solían pregonar mediante bando público su comienzo tras asesorarse mediante labradores de reconocida experiencia. Si éstos al inspeccionar las vides de los distintos parajes de un término municipal señalaban que el fruto no se hallaba todavía en sazón, el concejo acordaba retrasar la recogida de los racimos de esos pagos hasta que madurasen. Cualquier desobediencia vecinal era conocida con prontitud pues ocasionaba airadas protestas entre el resto de los lugareños por dos cuestiones: porque la vendimia prematura iba en detrimento de la calidad de los caldos y porque quienes así procedían conseguían adelantar la salida al mercado de sus vinos, con los consiguientes perjuicios para el resto de cosecheros (Rodrigo 2007b).

Según los aportes documentales, en los distintos ámbitos geográficos aragoneses la vendimia se realizaba en fechas dispares: a fines de septiembre en el valle del Ebro y sus afluentes (Rodrigo y Sabio 2007: 79); entre San Miguel y San Lucas, esto es, desde el 29 de septiembre a mediados de octubre en las tierras oscenses, según apuntan varias ordenanzas de Barbastro (Pano 1903: 338; 1904: 243); o incluso a comienzos de noviembre en las tierras del

[37] En Pardillos 2007 (doc. 23, pp. 95 y ss.) encontramos las siguientes anotaciones, escuetas pero muy interesantes, correspondientes a las labores de trasiego realizadas en noviembre y diciembre de 1409: «Item, dia sabado a XVI de novienbre, enbasose el laguar chico e logue un onbre pora d'audar a cargar, costo XI dineros. Item, esti dia mismo, logue dos muyeres pora aiudar anbasar e davales a IX dineros a quada una, montan XVIII dineros... Item, dia miercoles a XXVII de novienbre, enbasose la pila entramos los laguare[s] del piet primero, e fizieron de mision de carne pora yantar XII dineros... Item, dia sabado a VII de dezienbre, enbase una cuba de vino delgado de VI cargas en la cueva de Gil Alfonso e alugamos de fengir la cuba de XIII cargas de Yayme Panicero e recumpliemos todas las cubas e alugamos todos los vinos d'enbasar, e costo aquesta cuba de VI cargas a quatro dineros por quarga d'enbasar, monta II sueldos... Item, fiz conto de XXXXVII cargas de vino bueno que son en la cueva de Garci Lopez e XIII cargas de vino delgado en la cueva de Los Royes con los enbasadores a tres dineros por carga, montan todas que son LX cargas, XV sueldos». Anotaciones similares en doc. 27 fechado en 1418.

Jiloca, tal y como da fe Lop Gil al anotar en su libro-registro de primicias de la parroquial de Báguena las cestas, cargas, cuévanos y canastas de uvas que los vecinos del lugar llevaron ante él a lo largo de dos días, el 11 y el 12 de noviembre (Pardillos 2007: doc. 23). Sin embargo, en perfecta coincidencia con lo que es habitual en los ciclos agrarios representados artísticamente en otros ámbitos europeos, los mensarios aragoneses conservados identifican sus escenas de vendimia con el mes de septiembre: la de El Frago, muy deteriorada, apenas permite distinguir la forma de una vid (fig. 9); en la de Roda de Isábena, el vendimiador es un hombre barbado y de cabello largo que porta en la mano izquierda un pequeño cesto redondeado donde deposita los racimos recolectados directamente con su mano derecha de una vid de alto y espigado tronco (fig. 13); y la de Alcañiz, –seguramente similar en su esencia a la perdida en la techumbre turolense–, presenta de nuevo a un hombre barbado y de cabello negro, pero esta vez protege su cabeza con una capucha; los racimos negros de una parra son vendimiados sin necesidad de ningún útil cortante y reunidos en una cesta de base recta que el protagonista de la escena sujeta con la mano izquierda (fig. 18).

En el acto de vendimia que sirve de fondo a la *Huida a Egipto* del retablo de la iglesia del Salvador en Ejea de los Caballeros, Martín de Soria y Blasco de Grañén retratan con precisión unos recipientes llamados cuévanos, esportones o portaderas que, colocados entre las hileras de cepas, servían para que los vendimiadores vaciasen sus cestos de mano más pequeños, ligeros y manejables (fig. 2). Se trata de unos depósitos de mimbre cilíndricos, caracterizados por su boca y base ligeramente más estrechas que la panza; en ocasiones contaban con asas laterales que facilitaban su transporte hasta los carros, las caballerías o, si era el caso, hasta el trujal instalado a pie de viña o en algún paraje cercano. Otras veces las portaderas eran más pequeñas, de forma troncocónica y con unas correas que permitían su transporte en la espalda, tal y como presenta el capitel del siglo XV que apea la arquería izquierda y la central en el retablo-jubé de la capilla de los Corporales de Daroca[38]. En este ejemplo, el artista ofrece al espectador una extraordinaria escena de vida cotidiana en la que se conjuga lo narrativo y lo anecdótico propio de la imaginería de los sarcófagos antiguos (Castiñeiras 1996: 207): dos personajes, un hombre y una mujer, trabajan en plena recogida de la uva con una diversificación de funciones muy clara. Ratificando lo que los documentos recogen, el escultor representa a la mujer afanada en la tarea vitícola más importante y representativa y describe su quehacer con todo lujo de detalles: un vestido largo, un pañuelo en el cabello y un cómodo calzado protegen a la vendimiadora de posibles

[38] Fabián Mañas (2006) presenta una monografía sobre la autoría, las influencias estilísticas y otras cuestiones artísticas de este retablo y de la capilla de los Corporales de Daroca en su conjunto.

daños y arañazos al moverse entre cepas y sarmientos; a pesar de que el capitel ha perdido los antebrazos de la figura, se adivina que uno de ellos sujeta por el asa el cesto de mimbre lleno de uva mientras en la otra mano pudiera llevar un racimo recién cortado. En la otra cara del capitel, caminando entre las vides que encuadran la acción, un campesino –ataviado con saya corta, cinturón con cuchillo, calzas, botas y la cabeza cubierta– se aleja con el cuévano a la espalda mientras lleva hasta su boca un racimo de uvas[39] (figs. 7 y 8). Llama la atención que en ninguno de los ejemplos aragoneses propuestos aparecen representados hocinos, cuchillos o *falces vineatorias,* instrumentos que son habituales en otros mensarios hispanos muy conocidos como es el caso de las dos escenas de vendimia en septiembre y octubre del *Tapiz de la Creación* de Gerona (Palol 1986: 24).

Si se esgrimieron en la Edad Media aragonesa razones de peso para fijar el inicio de la vendimia, también las hubo para decretar su finalización. A tenor de lo que se desprende del estudio de las normativas concejiles, existieron varias prácticas que para no dañar los intereses de los viticultores debían realizarse una vez pregonado oficialmente el fin de la campaña de recolección de la uva. Así, hasta que no concluyese la vendimia, los vecinos no podían entrar a las viñas con sus ganados, o con la intención de cazar o de «racimar»[40]. Varias ordenanzas municipales de Barbastro (Pano 1903) reglamentan, por ejemplo, que nadie racime antes de que se pregone el fin de la vendimia bajo pena de una multa monetaria y de confiscación de las uvas; a tenor de los do-cumentos, en estas tierras de la actual provincia de Huesca, la vendimia debía concluir en torno a la festividad de San Lucas, a mediados de octubre, y por ello se levanta el veto en estas fechas para que cazadores y ganaderos puedan entrar a las parcelas «sueltas», esto es, a los viñedos ya vendimiados. Volviendo a los menologios medievales aragoneses, y en concreto a las pinturas murales de Roda, la escena que ilustra el mes de noviembre cobra un significado añadido a la luz de esta información (foto 13). Desde esta perspectiva, el porquerizo que sacude las bellotas con las que cebar a sus cerdos antes de la matacía invernal evoca, por extensión, a aque-

[39] Castiñeiras analiza una escena similar del calendario de Tarragona en la que un vendimiador es representado en actitud de llevarse a la boca granos de uva; este autor señala la posible influencia de la imaginería antigua, en concreto de varias piezas procedentes de Ampurias (1996: 207). Mercedes Borrero (1988: 72-75) en su estudio sobre el trabajo de la mujer en explotaciones agrícolas reflexiona sobre el modo en que la tradición y la cultura popular marcaron que el hombre se ocupase de arar y podar mientras la mujer participa activamente en la vendimia y, como señalamos a lo largo de este estudio, en otras tareas puntuales que permiten compaginar esta dedicación intermitente de la mujer en labores agrarias con la realización de otras faenas domésticas.

[40] Acción de «rebuscar, recoger los racimos que quedan después de vendimiada una viña», según recoge Borao en su *Diccionario de voces aragonesas* (1859).

llos dueños de animales que quedan autorizados legalmente, tras concluir la vendimia, a introducir sus ganados en viñas y campos para su engorde con hierbas, hojas, ramas y restos de cosechas a la par que coadyuvan, con sus excrementos, al abonado de los suelos[41].

El ciclo de faenas agrícolas en los viñedos se cierra con la recogida de los racimos y su inmediato acarreo hasta el lagar, donde se inicia el proceso de transformación de la uva en vino mediante el pisado y prensado de los frutos. En otros ámbitos espaciales europeos se han conservado excelentes representaciones pictóricas en las que aparecen escenas de acarreo, instalaciones de prensado de uva e incluso cilleros con cubas y toneles como construcciones auxiliares a pie de viña. Una de las más conocidas forma parte del conjunto mural del siglo XIV del Castello de Bonconsiglio en Trento. También algunos calendarios estudiados por Mane y Castiñeiras optaron por incluir en sus ciclos agrarios las labores de pisado y prensado de uvas. Sin embargo, no conocemos testimonios artísticos dentro del Aragón medieval que presenten viñas y lagares integrando un mismo paisaje agrario. En contrapartida, la documentación archivística ofrece desde el siglo XI bastantes noticias sobre viñedos que cuentan en su entorno más inmediato con prensas o «torculares» y con lagares.

Efectivamente, cuando una viña alcanzaba una determinada extensión, su propietario acostumbraba a disponer de unas infraestructuras específicas en las que instalaba una o varias prensas de madera. Esta ubicación disminuía el trasiego de la uva, lo que repercutía positivamente en la calidad inicial del mosto. Pero hubiera mayor o menor distancia hasta el trujal, era necesario el concurso de acarreadores y acemileros para sacar las uvas desde la viña hasta esta instalación, con ayuda de pisadores y prensas, extraer en ella el caldo que a los pocos días se acostumbraba a envasar en cubas. Los trujales se localizan principalmente en los ámbitos monástico y señorial, donde se dieron posibilidades económicas para asumir los costes de construcción y mantenimiento. Una inversión bastante provechosa porque, además de la buena salida comercial del vino, no fueron nada despreciables las rentas que los campesinos dependientes proporcionaron a los titulares de estos complejos vinícolas[42]. Sin embargo, no

[41] «De pena raçimandum in vineys. Item ordenaron que alguno o alguna no sea tan osado o osada que raçime en las vinyas daqui a que crida sida feyta publicament por los corredores por mandamiento de los Jurados que las ditas vinyas son sueltas. E toda persona que ante de la dita crida sia trobada racimando pague de pena a los Jurados dotze dineros e las huuas raçimadas sian liuradas al Senyor de la vinya do serán trobadas las raçimaderas.» (Pano 1903: 336). Del tenor de esta normativa quiero destacar un aspecto en el que hemos insistido a lo largo del trabajo: parece que estamos, una vez más dentro del ámbito de la viticultura, ante una labor agraria, el racimar, con un protagonismo femenino que la propia documentación destaca.

[42] Utrilla 1994: 81-105; Rodrigo y Sabio 1997: docs. nº 18, 21, 28 y 29.

debemos olvidar que en la sociedad altomedieval aragonesa los pequeños viticultores también tuvieron acceso a la tecnología del prensado para incrementar los rendimientos de sus cosechas de uva. Y las vías de acceso fueron dos: a través del sistema de copropiedad, asociándose para financiar conjuntamente las obras de infraestructura y la compra de prensas; y mediante la solicitud a los propietarios de las instalaciones de permisos para el prensado de hollejos a cambio de una cantidad de dinero o de parte del mosto resultante[43]. En cierto modo, el esfuerzo social realizado en los siglos XI y XII para extender el cultivo de la vid en altitudes y terrenos hoy impensables como las tierras turolenses o las jacetanas se veía, de este modo, acompañado por el empeño de obtener los mejores rendimientos de las uvas vendimiadas. Era el único camino posible para solventar la necesidad de autoabastecimiento de un vino que, junto con el pan, conformó la base alimentaria del Aragón cristiano medieval.

V

El artista que iluminó la compilación foral romance del *Vidal Mayor* sigue dibujando estilizadas vides para ilustrar, además de las cuestiones ya apuntadas, diversas disposiciones de derecho civil sobre legados testamentarios, usufructos, arras o bienes matrimoniales. Una de estas miniaturas se ubica en el folio 165r. y acompaña al capítulo *De usufructo, es a saber: aver usufructo.* Dividida en dos escenas, la inferior presenta a un hombre en la cama que, rodeado de su esposa, hijo y dos nietos, redacta su última voluntad ante un escribano refiriéndose al usufructo de diversas heredades. El iluminador no duda en dar forma de árboles y viñedos a estos usufructos que, en la escena superior, los beneficiarios reclaman ante el juez. Otra miniatura, la que abre el Libro VI, también sintetiza en dos escenas el contenido del fuero *De contractibus coniugum, es a saber de los contractos que fazen marido et muiller* (fol. 196r.), sobre las condiciones legales de la renuncia, donación, permuta o enajenación de las arras matrimoniales sin perjuicio de hijos y familiares. En esta ocasión, el artista dibuja a un marido que deposita en manos de su esposa las arras, quedando enmarcada esta entrega en un paisaje de fondo donde árboles y vides evocan, en mi opinión, los bienes inmuebles que los esposos aportaron en su día a la nueva sociedad conyugal tras firmar las capi-

[43] Efectivamente, además de las instalaciones señoriales, desde el siglo XI se documenta la existencia de prensas y lagares en manos privadas tanto cristianas como judías: ya en 1036 un presbítero serrablense donaba al monasterio de Fanlo una viña con su majuelo y el *torcular* donde las gentes llevaban sus uvas para prensar, en la localidad de Vilás; y hacia 1074 era el abad de este cenobio el que acondicionaba un viejo lagar en Arto para lo cual se veía obligado a comprar las participaciones que en él tenían otros propietarios. Estas y otras referencias son analizadas en Rodrigo (2001).

tulaciones matrimoniales. Unos folios más adelante, continuando con la temática de las arras y diversas cuestiones hereditarias sobre derechos de los hijos, el f. 205r. presenta otra miniatura en la que una mujer vela por los intereses económicos de sus hijos en un escenario muy similar, compuesto de árboles y vides, que evoca la herencia paterna.

Más allá de la anécdota, la casualidad o las convenciones iconográficas, el iluminador del manuscrito logra expresar, bien de manera consciente o inconsciente, una realidad que anida en su universo mental y cultural: el papel de la vid y del viñedo como base económica de la reproducción social del mundo cristiano medieval. Al igual que las diversas tipologías documentales que hemos analizado, estas imágenes testimonian la realidad vitícola del reino de Aragón. No es arriesgado afirmar a la luz de los testimonios documentales que la mayoría de las unidades familiares que habitaron el territorio en los siglos XIV y XV poseyeron, cuando menos, una pequeña viña o majuelo. Y a pesar de las mejoras en abastos y comercio en las postrimerías de las centurias medievales, la necesidad de cubrir parte de la demanda anual de vino siguió fomentando en el mayoritario mundo rural la existencia de explotaciones autárquicas y, en consecuencia, de una amplia parcelación del cultivo de la vid en el compartimentado espacio aragonés. Viñas que se caracterizaron, como lo siguen haciendo en la actualidad, por su exiguo tamaño, siempre sometido a las variaciones impuestas por repartos testamentarios y formación de dotes. Viñas que desafiaron factores climáticos y edafológicos para extenderse desde las tierras de Jaca, en las proximidades del Pirineo, a las frías serranías de Teruel y al fértil regadío suburbano de Zaragoza, entornos donde, en la actualidad, su cultivo ha desaparecido o ha quedado completamente relegado.

Resulta irrefutable que la gran expansión vitícola estuvo vinculada al establecimiento de un nuevo orden político cuya necesidad perentoria era, por un lado, poblar y poner en explotación los territorios conquistados militarmente de la manera más eficaz y, por otro lado, asegurar el abastecimiento vinícola de las nuevas ciudades cristianas, como Jaca, y de los núcleos urbanos islámicos que, como Huesca, Barbastro, Zaragoza, Tarazona, Calatayud, Daroca y Teruel, se incorporaron a lo largo del siglo XII al reino cristiano de Aragón.

Sola o intercalada con cultivos de regadío y de secano, la vid se integró en el paisaje aragonés propiciando la omnipresencia de multitud de viñas en el medio rural y en las áreas suburbanas. Con la ayuda de diversas fórmulas jurídicas, normativas forales y ordenanzas locales que potenciaron y protegieron su cultivo, la actividad vitivinícola se convirtió en elemento esencial de las economías y quehaceres campesinos, logró marcar y modificar los ritmos agrarios tradicionales y se erigió en referente mental y cultural de la sociedad aragonesa medieval.

Bibliografía citada

Arco, Ricardo del (1913), «Ordenanzas inéditas dictadas por el concejo de Huesca (1284 a 1456)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 29, Madrid, Tip. de la RABM, pp. 112-126 y 427-452.

Barrios Martínez, María Dolores (1983), *Una explotación agrícola en el siglo XIII (Sesa, Huesca),* Zaragoza, Anubar.

Borrero Fernández, María Mercedes (1988), «La mujer en la gestión de las explotaciones agrícolas. Diferentes grados de actuación en el ámbito rural de la Baja Edad Media sevillana», *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana,* Madrid, Al-Mudayna, pp. 69-82.

Cabanes Pecourt, María de los Desamparados, Blasco Martínez, Asunción y Pueyo Colomina, Pilar (1986), *Vidal Mayor. Edición, introducción y notas al manuscrito,* Zaragoza, Certeza.

Campo Gutiérrez, Ana del (2004), «El status femenino desde el punto de vista del trabajo (Zaragoza, siglo xv)», *Aragón en la Edad Media,* 18, Zaragoza, Universidad, pp. 265-298.

Canellas López, Ángel (1964), *Colección diplomática de San Andrés de Fanlo (950-1270),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

— (1989) *Monumenta diplomática aragonensia. Los cartularios de San Salvador de Zaragoza,* Zaragoza, Ibercaja. 4 vols.

Castiñeiras González, Manuel Antonio (1996) *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos xi-xiv),* Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

Cid Priego, Carlos (1958), «Las pinturas murales del castillo de Alcañiz», *Teruel,* 20 (jul.-dic. 1958), Teruel, IET, pp. 5-103 + 21 láms.

Conde y Delgado de Molina, Rafael (1980), «La colección de pergaminos procedentes del monasterio de Veruela del Archivo de la Corona de Aragón», *Zurita. Cuadernos de historia,* 35-36 (1980), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 117-171.

Delgado Echeverría, Javier y Lario, Bernardo (1998), *El huerto de piedra: flora esculpida en el claustro gótico del Monasterio de Veruela,* Huesca, La Val de Onsera.

Gómez de Valenzuela, Manuel (1977), «El calendario románico esculpido en la iglesia de El Frago en Cinco Villas», *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado,* I, Zaragoza, Anubar, pp. 307-319.

LACARRA DUCAY, María del Carmen (1985), «Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* 2 (1985), Zaragoza, Universidad, pp. 23-46.

— (1989), «Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico», *Vidal Mayor. Estudios,* Huesca, Diputación/IET, pp. 113-166.

— (1999), «Nuevas noticias de Blasco de Grañén, pintor de retablos (doc. 1422-1459), *Aragón en la Edad Media*, 14-15, vol. 2 (1999), Zaragoza, Universidad, pp. 813-830.

— (2004), «Blasco de Grañén en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya: Revista de arte*, 300 (2004), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 149-154.

LALIENA CORBERA, Carlos (1983), «El viñedo suburbano de Huesca en el siglo XII», *Aragón en la Edad Media,* V (1983), Zaragoza, Universidad, pp. 23-44.

LALIENA CORBERA, Carlos y KNIBBS, Eric (2007), *El cartulario del monasterio aragonés de San Andrés de Fanlo (siglos XI-XIII),* Zaragoza, Universidad.

LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (1995), *Selección de documentos del monasterio de San Juan de la Peña (1195-1410),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

LEDESMA RUBIO, María Luisa (1991), *Cartas de población del reino de Aragón en los siglos medievales,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (2006), *Capilla de los Corporales. Iglesia Colegial de Santa María (Daroca),* Zaragoza/Daroca, IFC/CED.

MANE, Perrine (1983) *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XIIè-XIIè siècles),* Paris, Le Sycomore.

MARTÍN DUQUE, Ángel (2004), *Colección diplomática del monasterio de San Victorián de Sobrarbe (1000-1219),* Zaragoza, Universidad.

MINGOTE CALDERÓN, José Luis (1986), «El menologio de la catedral de Roda de Isábena (Huesca). Su interpretación», *Seminario de Arte Aragonés,* XL, Zaragoza, IFC, pp. 215-234.

PALOL, Pedro de (1986), *El tapis de la Creació de la Catedral de Girona,* Barcelona, Proa.

PANO RUATA, Mariano (1902-1904), «Ordinaciones y paramientos de la ciudad de Barbastro (1396-1557)», *Revista Aragón,* 2º semestre de 1902, pp. 845-850 y 909-91; 1º Semestre 1903, pp. 54-60, 336-341, 427-432, 526-528; 2º Semestre 1903, pp. 84-90, 212-214, 297-299, 377-380; y 1904, pp. 34-36, 88-90, 131-133, 191-193, 243-245, 290-292, 345-350, 408-411 y 510-512.

PARDILLOS MARTÍN, David (2007), *Colección de documentos del Archivo Parroquial de Báguena (1363-1505),* Zaragoza/Daroca, IFC/CED.

Recuperación de un patrimonio. Restauración en la provincia (coords. Valero Suárez e Isabela de Rentería), Zaragoza, Diputación, 1987, pp. 226-227.

RODRIGO ESTEVAN, María Luz (1997a), «Por guardar la provision necessaria a la dita ciudat e el provecho comun de la gente popular: la preocupación por el abastecimiento y la calidad de vino en el siglo XV», *Actas. XIX Jornadas de viticultura y enología Tierra de Barros,* Almendralejo, Centro Univ. Santa Ana, pp. 571-582.

— (1997b), «La ciudad medieval y la preocupación por el entorno rural», *Studium. Revista de Humanidades*, 3 (Homenaje a Antonio Gargallo), Teruel, Facultad de Humanidades, pp. 407-424.

— (2001), «Viñedo y vino en el Somontano de Barbastro. Los siglos medievales», en *Vino de siglos en el somontano de Barbastro. Una historia social y cultural: las vidas desde las viñas,* Barbastro, CRDO Somontano, pp. 15-48.

— (2004), «Mirando la historia. La larga experiencia vitivinícola de Paniza», en María Luz Rodrigo, Sescún Marías y Pablo Corral, *Bodegas Virgen del Águila, 50 años de historia,* Zaragoza, Ediciones 94.

— (2006a), «*Dare victum et vestitum convenienter.* El derecho de alimentos en el Aragón medieval: entre la norma legal y la obligación moral», *Aragón en la Edad Media,* XIX (2006), Zaragoza, Universidad, pp. 443-460.

— (2006b), «Hunting and Hunters in Medieval Aragonese Legislation», en Armin Prinz (ed.) *Hunting food and drinking wine,* Wien, Lit Verlag, pp. 133-154.

— (2007a), «Claves de la expansión vitivinícola en el período medieval hispano: Aragón, siglos XII-XV», *Universum,* 22 (2007), Talca (Chile), Universidad, pp. 72-93.

— (2007b), «Viñas y vinos de Cariñena (España). Antecedentes históricos de una denominación de origen», *De la tierra del Carmenère a la tierra del Malbec. X Seminario Iberoamericano de Vitivinicultura y Ciencias Sociales,* Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 20 págs.

RODRIGO ESTEVAN, María Luz y SABIO ALCUTÉN, Alberto (1997), *Cariñena. Del «bino bueno, colorado e de buen sabor». Documentación sobre la viña y el vino de Cariñena, siglos XV-XVIII,* Cariñena, Consejo Regulador.

— (1999), «Vinos y viñas de Cariñena en perspectiva histórica», en Ramos Santana, A. & Maldonado, J, coords., *Actas del I Encuentro de Historiadores de la vitivinicultura española,* Cádiz, Universidad, pp. 435-458.

Rodrigo Estevan, María Luz y Sabio Alcutén, Alberto (2007), «Retrospectiva: Viñas y vinos de Cariñena», en María Luz Rodrigo Estevan (coord.) *El buen nombre del vino. 75 años de la Denominación de Origen Cariñena,* Zaragoza, Ediciones 94/DOCariñena, pp. 63-100.

Savall y Dronda, Pascual y Penén Debesa, Santiago (1866), *Fueros, observancias y actos de corte del reino de Aragón,* Zaragoza, Ibercaja, 1991 (ed. facs.)

Ubieto Arteta, Antonio (1951), *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra,* Zaragoza, Anubar.

— (1988), *Documentos de Ramiro II de Aragón,* Zaragoza, Anubar.

Ubieto Arteta, Antonio *et alii* (1989), *Vidal Mayor, un libro de fueros del siglo xiii. Vol. De estudios,* Huesca, Diputación/Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Utrilla Utrilla, Juan Fernando (1994), «La economía aragonesa en la segunda mitad del siglo xi», en *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo, 1064-1094,* Huesca, IEA, pp. 81-105.



Fig. 1. Ciudad, cultivos, campesinos, soldados y caminos. Tabla de la *Huida a Egipto* en el retablo mayor de San Salvador (Ejea de los Caballeros, Zaragoza), obra de Blasco de Grañén y Martín de Soria (1438-1476).



Fig. 2. Campos de cereal y de vid, bases económicas de la sociedad aragonesa medieval. Detalle de la *Huida a Egipto*, tabla del retablo mayor de San Salvador de Ejea de los Caballeros (1438-1476).



Fig. 3. Viñas y pago del diezmo de la vendimia. Miniatura del *Vidal Mayor*, Libro I, f. 9v. (h. 1290-1310).



Fig. 4. Ventajas jurídicas de los viñedos: el derecho de escalio. Miniatura del *Vidal Mayor*, Libro IV, f. 145v. (h. 1290-1310).



Fig. 5. Las labores de la vid: el labrado con arado romano y animales.
Capitel románico del claustro de Alquézar, Huesca (siglo XII).



Fig. 6. El paisaje vitícola: los parrales. Grabado de 1489 contenido en el Fabulario de Esopo impreso por Hurus en Zaragoza (Biblioteca Universitaria de Zaragoza).



Fig. 7. Las labores de la vid: el acarreo de las uvas. Capitel del retablo-jubé de la Capilla de los Corporales en la iglesia de Santa María, Daroca, Zaragoza (siglo XV).



Fig. 8. Trabajos femeninos en la viticultura: la vendimia. Capitel del retablo-jubé de la capilla de los Corporales en la iglesia de Santa María, Daroca, Zaragoza (siglo XV).



Fig. 9. Los trabajos de los meses. Menologio esculpido en la portada sur de San Nicolás de El Frago, Zaragoza (h. 1170-1180).



Fig. 10. Las labores de la vid: la poda con hoz. Detalle de marzo en el menologio de la portada sur de San Nicolás de El Frago, Zaragoza (h. 1170-1180).



Fig. 11. El trasiego del vino. Detalle de octubre en el menologio esculpido en la portada sur de San Nicolás de El Frago, Zaragoza (h. 1170-1180).



Fig. 12. Las labores de la vid: la poda. Detalle de febrero y marzo en el mensario pintado al temple en el ábside de la cripta de Roda de Isábena, Huesca (siglo XII).



Fig. 13. Las labores campesinas: la vendimia, el trasiego y el engorde de cerdos. Detalle de septiembre, octubre y noviembre en el mensario de Roda de Isábena, Huesca (siglo XII).



Fig. 14. Labores de la vid: el labrado con arado romano y yunta de bueyes.
Detalle de un capitel románico del claustro de San Juan de la Peña, Huesca (siglo XII).



Fig. 15. Labores de la vid: el cavado de las cepas. Grabado de 1489 en el Fabulario de Esopo impreso en Zaragoza (Biblioteca Universitaria de Zaragoza).



Fig. 16. Los trabajos de los meses. Detalle del menologio pintado en el intradós de un arco de la Torre del Homenaje del castillo de Alcañiz, Teruel (siglo XIV).



Fig. 17. Reparación y acondicionamiento de cubas. Representación de agosto en el mensario de la Torre del Homenaje del castillo de Alcañiz (siglo XIV).



Fig. 18. Labores de la vid: la vendimia.
Representación de septiembre en el mensario de la Torre del Homenaje del castillo de Alcañiz (siglo XIV).



Fig. 19. Labores de la vid: la poda con hoz. Tabica con las escenas de marzo y abril en el menologio de la techumbre de la catedral de Teruel (siglo XIII).



Fig. 20. El acondicionamiento de cubas en agosto. Tabica con las escenas de julio y agosto en el menologio de la techumbre de la catedral de Teruel (siglo XIII).

ÍNDICE GENERAL



C.S.I.C.